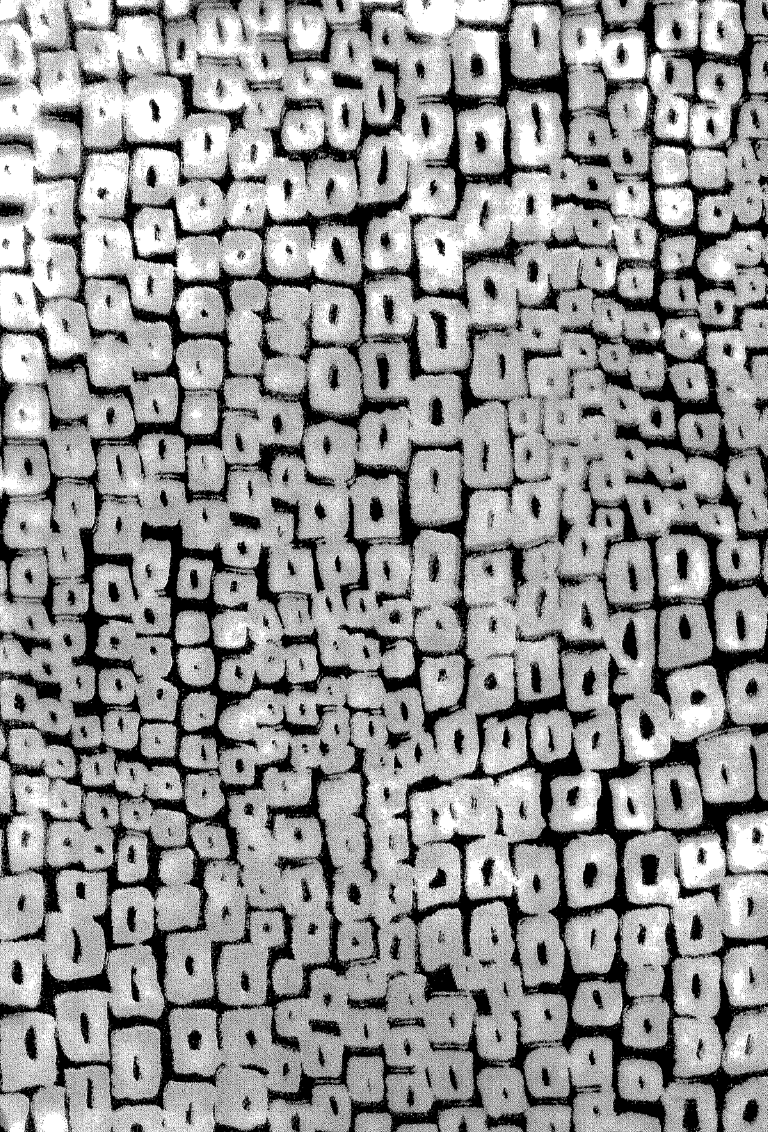
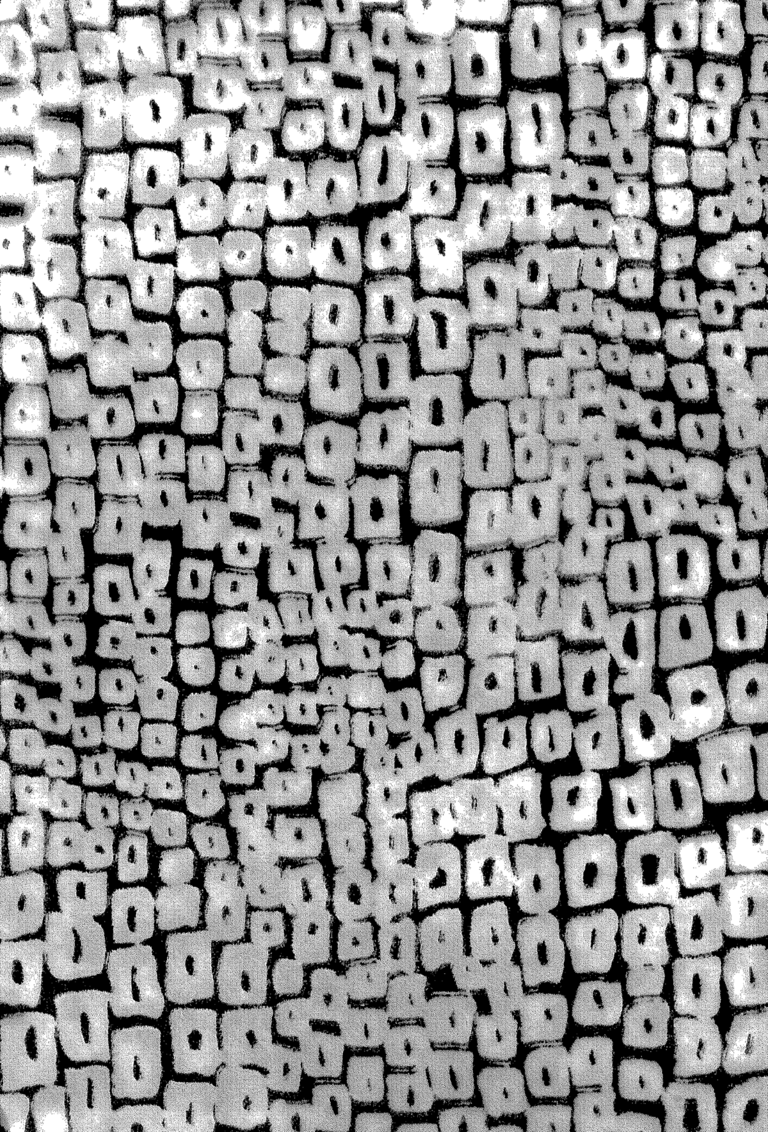
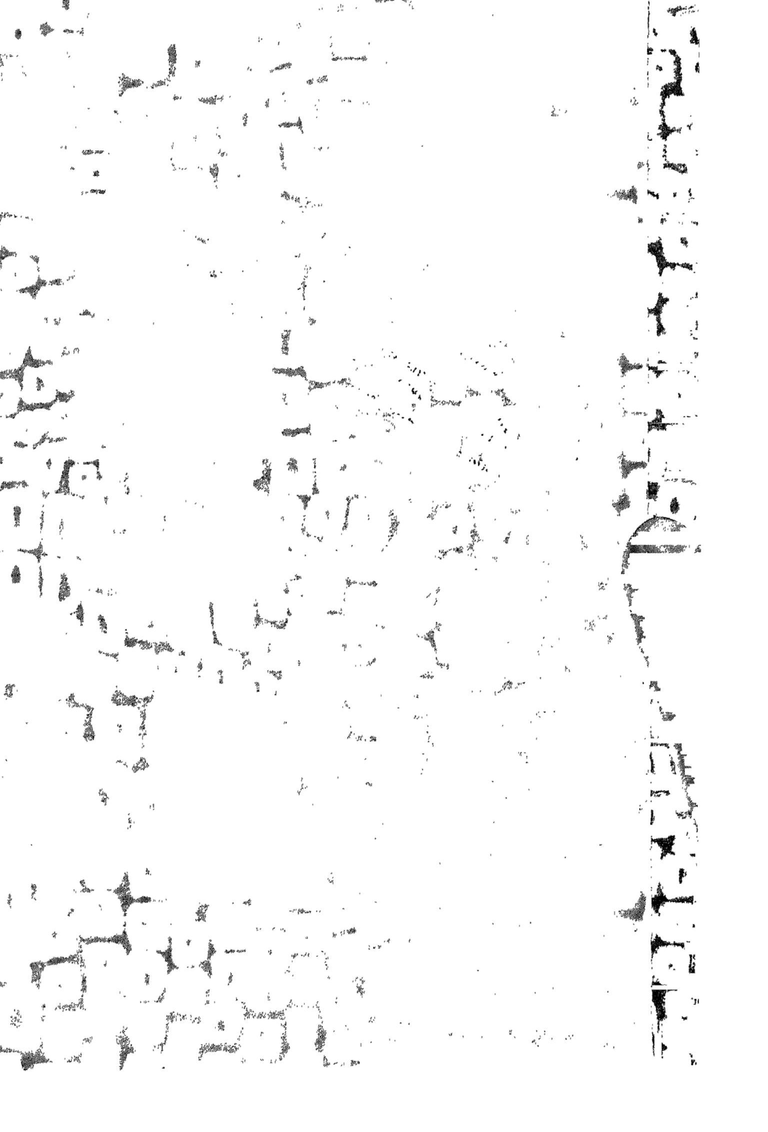
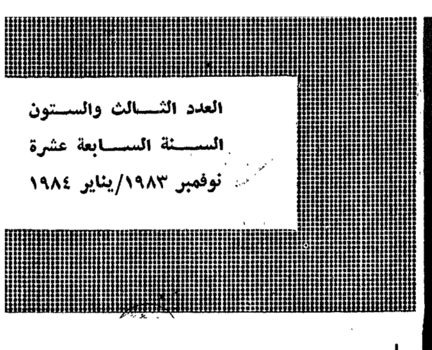


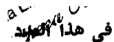









العدد الثالث والستون
السنة السابعة عشرة
نوفمبر ١٩٨٣/يناير ١٩٨٤



فى هذا العدد



يسرنا أن نقدم للقارىء موضوعا لم ينشر من قبل للكاتب روجر جايواز ، وهو موضوع فريد اتخذ مكانه بين دراساته العديدة عن الاسطورة والخيال حين قاده الاخطبوط ، ذلك الحيوان البحرى الهلامى ، وفرس النبى والأسماك الرعاشة فى عالم المخلوقات ، الى اقتفاء آثار أشباهها فى عالم الخيال كالكركدن والفرس المقرن • وتبرز أهمية الفرس الوحيد القرن لدى الكاتب من تلك العلاقة القائمة بين ناب القيطس (١) وهاتين الدائرتين من الاسطورة والتباين كما يراهما روجر جايواز بين « بيادق الشطرنج (تعليق الناشر) •

يبدو أن موضوع الفرس المقرن قد استقام منذ عهد بعيد ، فهو فرس برى أبيض يعلو جبهته قرن ملفوف من العاج حفلت الأساطير بالحديث عن وجوده أو حقيقته

(١) القيطس : حوت قطبى ذو ناب بارز المترجم

الكاتب: روجـر كايلوا

رئيس تحرير مجلة ديوجين . انتخب عام ١٩٧١ عضوا فى الاكاديمية الفرنسية . له مؤلفات عديدة

المترجم: الدكتور حسين فوزى النجار

الكاتب المصرى المعروف

المزعومة دون ملل كما حفلت به دوائر الفن وحتى علم الأقرباذين ، وكم حفلت الآثار أيضا بما يمكن أن يكون سمة باقية على تلك الحيوانات الهائلة وان لم يكن بينها شبه الا من هذا القرن الوحيد ، وقد بقى هذا الفرس المقرن ميدانا حيا للنحت والتطريز منذ نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر ، وفى عصر النهضة حتى فجر القرن التاسع عشر تفصح عنه تلك الصورة الباطلة لسن الكركدن الوحيدة مثالا لقيطس المنطقة القطبية النادر بحجمه الغريب الهائل .

وفيما عدا هذا القرن ليس هناك من صلة بين أسطورة الفرس المقرن وناب هذا القيطس غير الاسطورى وهو ما يبدو من قبيل الخرافة فى حقيقته . فهـذا الحيوان المركب الذى يبدو قريبا من الفرس فى بعضه وقريبا من النعجة فى بعضه الآخر ليس له من وجود الا فى التاريخ وفى مخلفات الفن ، وقد حاولت أن أبرز معالمه الأساسية وأن أفصح عن الملامح التى أبدعها الخيال من حوله .

فليس من سر هذه السن الطويلة المدببة التى حولها خيال العصور الوسطى الى أعلى الجبهة ، أنها الوحيدة من نوعها ؟ ولكن لأنها فى الواقع تتعدى حقيقة ما يدركه الانسان فليس له الا أن يعلق أو يشـير كما فعلت أنا نفسى ، وما هى الا ظاهرة بين العـديد مما لا يحصى من ظـواهر قوانين الكون التى لا يمكن لمخـلوق حتى الانسان نفسه أن ينجو منها ، فهذا الكون فى حاجة الى التوازن لثباته وفى حاجة الى عدم التوازن لنموه ففى كل حالة ، بداية من الذرة الدقيقة حتى تلك الكيانات المعقدة ، ومن تلك البلورات الى النباتات المتسلقة وهذا النصف من مخ الانسان الذى يتحكم فى قدرات الانسان ، نرى الجانب الأيسر هو المحظوظ دائما ، فبغض النظر عما يبدو فان مكانة اليد اليمنى وسيادتها ليست الا نتيجة لذلك ، الا ترجع الى تقاطع الأعصاب الأساسية فى المخيخ ، وليس لنا أن نعرض لهذه القوانين الكلية فى هذا المكان ، وان كان جزءا لا يتجزأ منه ومما يدخل فى بابه ، وليس لهذه الدراسة الا أن تسلم بها ، وقد نعرض لتركيبها بالشرح بما هو جدير بتميز الانسان .

وقد قمت برد أسطورة الفرس المقرن الى عصرها والى فترة أفولها ، (اذ أن) أسطورة ناب الكركدن الأعلى الى اليسار وان كانت مما لا يحتمل ، الا أننى أستطيع أن ألحظها وأن أفسرها ، ولعل هذا سمة على حقيقتين (تلك التى تتعلق بالفرس المقرن وتلك التى تتعلق بالكركدن ، وتلك التى تتعلق بالأسطورة ، وتلك التى تتعلق بالعلم) هما الطريق بين أحجية وأحجية أخرى وبين الخرافة والأحجية الخالصة ، وما هذه السن العاجية الا الصلة بينهما ، فالتاريخ بعض حقائق الكون فى تدفقه واستمراره .

وفى هذا الجيشان الاسطورى يبدو الفرس المقرن حيوانا قائما بذاته ، فهـذا الفرس الأبيض بقرنه المدبب على جبهته ليس الا محض خيال لا يصدق ، فهناك العديد غيره من المخلوقات بداية من الخنفساء بقرنها الذى يعلو أنفها ، الى الخرتيت بقرنه الذى يعلو جبهته أيضا ، فليس الفرس المقرن الا كعروس البحر وأبى الهول أو هـذا الطائر الخرافى برأسه كرأس المرأة ، تركيبا من الانسان والحيوان أو حتى على الأقل صورة تشريحية لوحش هائل كهذا الحيوان الخرافى بأظلافه الأربعة وذراعيه الاثنتين أو أنه تركيب حيوانى كالمسخ ، أو التنين ، وأكثر من هذا أن الكثيرين يؤمنون بحقيقة الفرس المقرن ، وان كان القرن وحده هو الذى يصنع منه أعجوبة ويضفى عليه بالتالى الشك .

والخلاصة أننا نتناول حيوانا خرافيا وان بدا معقولا فى ظاهره الا من هذا الناب العاجى الذى يعلو جبهته ، وان كان فى الواقع نابا لقيطس حقيقى ، وتلك هى حقيقة الفرس المقرن أصلا فى حديقة الأساطير الحيوانية .

الأفراس المقرنة أينما تكون

ان أقدم ما يذكر عن الفرس المقرن لا يتعدى العصور الوسطى المسيحية ، وان ورد ذكره فى أماكن أخرى عديدة بأقدم من ذلك بكثير وان كان فى صـور متباينة ولا أقول غير معروفة ، ولا يضيرنا أن نلم بها سريعا .

سرعان ما أدركت المصادر الدراسية أن التعريف بالحيوانات الأسطورية يقوم على مدلول لفظى يتساوى فى معناه مع كلمة الفرس المقرن ، وكان ذلك منذ زمن موغل فى القدم ، فهذا الحيوان ، وهو حقيقى الى حد بعيد ، لم يبد فى الصورة التى عرف بها منذ العصور الوسطى المسيحية ، ولكن هناك قطعة من الفخار الايرانى ترجع الى الألف الأول قبل المسيح تصور حيوانا من ذوات الأربع بقرن واحد وان كان قصيرا مدملجا ، ويصف المؤلفون الاغريق واللاتين الفرس المقرن بأنه حصان أو أيل أو حمار وحشى أو خنزير ، وهناك نص شائع عن بلينى الأب فى كتابه « التاريخ الطبيعى » (المجلد الثامن ، ٣١) يقول « صيد فى الهند حيوان برى ، فرس مقرن ، شبيه فى هيكله بهيكل الحصان ورأسه رأس أيل ، وأقدامه أقدام فيل ، وذيله ذيل خنزير ، وخواره عميق ، ويبرز من وسط جبهته قرن طويل أسود ، وقيل انه لا يصاد حيا » ٠ ومن قبل يفصح نص عن تسياس طبيب‌سيروس ومن بعده منيمون طبيب أرتاكسركسيس الثانى عما يرجع بوطن الفرس المقرن الى الهند ٠ ويصفه بأنه حمار سريع العدو ، أبيض الشعر ، أزرق العينين ، أرجوانى الرأس ، وفوق جبهته قرن بطـــول الذراع أدناه أبيض وأوسطه أسود وأعلاه أرجوانى ، ويتخذ سادة الهند منه كأسا لشرابهم يزينونه ٠ بعصائب الذهب ويقدمونه فى المناسبات المعروفة ، وقاء لهم من السموم والتقلصـــات فيتقيأون أى طعـــام مســـموم ممـــا يطعمون ، ففى « ســـيرة Apoll onios of Tyane يؤكد فيلوستراتس أن الملوك هم الذين يشربون فى كؤوس اتخذت من قرن الفرس المقرن مما يجنبهم الألم من جراحهم ، أو يمنع النار من أن تحرقهم اذا ما خاضوا لهيبها ٠

وتختلف صورة هذا الحيوان باختلاف الأزمنة ، فقد يبدو كســـمكة أو تنين أو خنفساء وفى بلاد فارس تكتمل صورة الحيوان فى Bundahish (الفصل ١٩) ٠ فهو حمار بثلاث أرجل يعيش فى مياه المحيط ، له ست عيون وأذنان وتسعة أفواه وقرن واحد ، كبير الحجم كجبل الفاند Mount Al Vand ، أما قرنه الوحيد فأجوف وشبيه بالذهب ٠ وقد ند عن ألف فرع كبير أو صغير قد يتماثل مع الجمل أو الحمار أو البقرة ، وبقرنه هذا يدفع عن نفسه ويحجب أى سوء يأتيه من ناحية المخلوقات المؤذية ، وفى حركته الوئيدة وصرخاته الناعمة آثار نضيدة وغائطه كعنبر داكن ٠

وفى التلمود أن الفرس المقرن حيوان ضخم لا تسعه سفينة ، وقد نجا من الطوفان بجره مربوطا الى سفينة نوح ٠

ومن الواضح أن هذه الكلمة تعنى حيوانا ذا حجم وهمى وقرن وحيد ، وليس لهذا الوصف الأخير ما يبرره أو يفصح عنه ، فالفرس المقرن كما جاء فى الانجيل ليس غير مخلـــوق هائل مريع ينتمى الى التنـــين أو فرس البحر ، وقد ترجمت كلمتا Monoceros و Unicornis الى العبرية بما يتسع لكثير من المعانى والشروح ٠

وفى اللغة الصينية القديمة ترد كلمة الفرس المقرن فى مضمون مختلف تحت

اسم K'i-Lin مقترنة بالعنقاء والتنين والسلحفاة فهى واحدة من هذه الأسماء الأربعة لتلك الحيوانات الخيرة التى وردت فى « لى ـ كى Li-ki » ، وتحتل بذلك درجة عالية من التوقير ، وقد جاء وصفه على الصورة التالية : هيكل الأيل ، وذيل البقرة ، وحوافر الحصان ، وظهر من خمسة ألوان وبطن أصفر وقرن واحد من اللحم ، وليس بقادر على السير فوق نبات حى ، ويمتد به العمر عادة الى ألف عام ، ويظهر عند مولد الأباطرة الأخيار والحكماء العظام ، وكان أول ظهوره فى حديقة « الامبراطور الأصغر » وفى عاصمته « ياو ـ Yao » كان يعيش فرسان مقرنان ، وقد ظهر الفرس المقرن لأم كونفوشيوس عندما كانت حاملا به ، وفى رواية أخرى أن (الحيوان) قد جادت به اليها أرواح الكواكب الخمسة وكان (له) جسم بقرة وسمط تنين وعلى رأسه قرن ، وقد عقصت أم كونفوشيوس عقدة (فيونكة) على قرنه ، وقد بقى معها هذا الحيوان المحبوب ليلتين فارقها بعدهما ٠ وقد جاء ذكر هذه القصة فى آثار عديدة وخاصة فى « شينج ـ تشو ـ تو ـ Sheng Chu-tu » أى سيرة كونفوشيوس التى نشرت فى القرن الثامن عشر ، وفيها يبدو الفرس المقرن فى صورة كلب هائل مدرع ، أشبه ما يكون بحيوان الارماديلو ولكن فى حجم هائل ، وله ذيل عريض مفرطح بصورة رأسية ، وهناك صورة أخرى للاسطورة قام ولهلم بجمعها ، وفيها أن الحيوان كان يحمل رقعة مبرقشة تقرأ عليها : « يا سليل الجبال البلورية ، عندما تنقرض السلالة فستحكم كامبراطور ، ولكن بغير سلطان » ٠ وقبل أن يموت كونفوشيوس وقع حادث ، فقد جرح الفرس المقرن ، جرحه الصيادون ، وقال هان يو حوارى الفيلسوف : « أن جسمه كجسم الأيل ، والقرن من اللحم انه جبار السماء نذير الشر » ، وجاء كونفوشيوس ليفحص الحيوان وقال باكيا : « انه الفرس المقرن » ٠ انه الحيوان الودود ، وهو الواحد بلا ريب ذو القدرة التى لا مرد لها والتى تصور حياة هذا الحكيم النادر ٠

وفى « دليل حدائق الحيوان الوهمية » يذكر جى ٠ ال ٠ بورجيز قصة خرافية متأخرة تنسب الى جنكيزخان تقول أن بعض مقدمة الجيش الذى أعده لفتح الهند قد لمحت فى البرية حيوانا كالأيل بقرن على جبهته يكسوه شعر أخضر ، جاء اليهم ليقول : «لقد جاء الحين لسيدكم ليعود الى بلده» ٠ فلما استشار جنكيزخان أحد وزرائه الصينيين فى ذلك ذكر له أن هذا الحيوان هو الشتويوان Chiotouan ـ وهو ضرب من « كى ـ أى ـ لن K'i-lin » ـ ولأربعة أشتية كان هذا الجيش العظيم يحارب فى الأقاليم الغربية حتى ضجت السماء من رؤية الرجال مسفوحة دماؤهم ، فكان هذا النذير ، وما كان من الامبراطور الا أن كف عن هذا المشروع المدمر ٠

ويستطيع الفرس المقرن أن يميز أيضا البرىء فيؤثره بالتوقير من المذنب فيلقى بكلكله عليه دون أن يلجأ الى قرنه ، فما هو غير ثؤلولة برزت على جبهته ٠

أما الريبة أو على الأقل الرعدة مما ينسب اليه فقد قطع فيها قطعا باتا بما أجراه « امبرواز بارى » من تجارب ، وهو ما تبينته الصين كما يبدو عن طريق المنطق ، ولم يعرض للخلاف الا بما يجيزه العقل حول وجود هذا الحيوان دون تناول ما ينسب

اليه من معجزات ، فالجانب العقلى فى الحوار أقل تشددا وان كان فى الواقع أقوى بيانا • فكيف يتسنى لحيوان نادر لا يتفق على وجوده اثنان أن يزود عالم الدواء بهذا الكم الهائل من وسائل العلاج ؟ وهذا تعليل « هان ـ يو ـ Hav-yu من رجال القرن الحادى عشر ، أى قبل نصف ألف من الأعوام سابقة على ظهور الطبيب الأوربى :

« مما يسلم به العالم أن الفرس المقرن مخلوق معجز يجلب الحظ ، وتلك حقيقة تسفر عنها التراتيم المقدسة وتسجلها الحوليات ، وتكرر ذكرها فى السير والتراجم والأعلام وما الى ذلك من مؤلفات ، وما من امرأة ولا طفل فى الريف الا ويعرف أن الفرس المقرن بشير خير •

« ولا يعد هذا المخلوق من الحيوانات المستأنسة ، ولا يظهر فى العالم الا لماما ، ولا يفى ظهـــوره بتصنيفه ، فما هو شـــبيه بالحصان ولا بالبقرة ولا بالكلب أو الخنزير أو الأيل أو الذئب •

« وفى جميع تلك الحالات فان من العسير على من يلقاه أن يدرك أنه الفرس المقرن ، فالحيوانات ذوات القرون ـ كما نعرف هى البقر ، والحيوانات ذوات العرف هى الخيول ، أما الكلب والخنزير والذئب والأيل فاننا نعرف كلا منها ، أما الفرس المقرن فهو وحده الذى لا نعرف عنه شيئا •

« فاذا لم يتسن لنا أن نعرف الفرس المقرن فمن الطبيعى أن نعده من الحيوانات الضارة •

« فاذا ظهر الفرس المقرن فانه فى الواقع نذير بظهور حكيم عاقل ، فانه لا يظهر بغير ذلك ، فالحكيم العاقل هو الذى يعرف الفرس المقرن ويعلم تماما أنه بشير بحسن الطالع •

« ولهذا فان لنا أن نقول ان ما يجعل من الفرس المقرن فرســـا مقرنا هو ماله من فضل ، لا هيئته الخارجية » •

الفرس المقرن فى الغرب المسيحى

١ ـ الطب

وفى الغرب المسيحى ، فى ظل الاقطاع ، أو الحركة الانسانية أو الملكية ، تقوم فكرتان متباينتان تماما ، وما أراه أنهما قامتا معا عن طريق المصادفة ، فالمصادفة وحدها هى السبب بغير لعب بالألفاظ أو الاعتماد على ترجمة عاجلة • فالفكرة الأولى تبدو فى صورة ملحمة بريئة لا ضير فيها وتصف قرن الفرس المقرن بأنه علاج واق ، فعال وترياق يسلم به العالم أجمع ، الفكرة الأخرى تدور حول أسطورة عن مهرة بيضاء ذات قرن واحد مدملج ، ولا يتسنى لغير عذراء أن تمسك بها ، وما أنا نفسى بقادر

على تصور أية صلة بين الاثنين الا أن تكون لناب القيطس ، فأحدهما هذه القدرة النادرة على الشفاء ، والآخر تلك الحاشية الغريبة عن حيوان غير عادى أقرب الى الرمز منه الى الحقيقة ، يتمتع بقوى شافية لا يبدو أن انسانا قد عنى بها • وهناك من ناحية أخرى تلك المادة القوية مطحونة أو مذابة ، لها فاعليتها عند الضرورة بوجودها أو قربها فحسب ، وهناك من الناحية الأخرى هذا الحيوان الغامض القريب من القداسة ، ولا أقل من أن يكون رمزا لاهوتيا أو أخلاقيا ، وان كانت قواه الشافية أو الواقية مازالت – يقينا – غير معروفة ، وانني لأرى صلة وحيدة لا غير بين الخرافة والاسطورة ، فناب القيطس الحقيقى Monoceros ، وهذه المهرة الصغيرة ، التى ينسب اليها ، لقلة ما يعرف عن أصلها ، (أنها) تنتمى (لاستكمال الشكل) الى الفرس المقرن ، أو Unicornis باللغة اللاتينية ، والترجمة الحرفية لكلمة Monoceros « وحيد القرن » ، وهى الكلمة التى لجأ اليها تسياس ctesias ليعبر بها عن حيوان مقرن ينتفع به سكان الهند لوقايتهم من السموم والأمراض ، ومن القتلة أيضا •

وقد كان لقرن الفرس المقرن مكانته الأثيرة وقيمته الغالية كعلاج لا يفشل • فحوالى عام ١٦٠٠ ابتاع تاجر فى « بونت نيف » ماء من حوض أذيبت فيه قطعة من قرن الفرس المقرن (وتساوى تلك القطع عشرة أمثال وزنها من الذهب الخالص) ، وليس هذا بكثير فقد تعدت قدرة القرن دائرة العلاج ولم تعد مقصورة عليها •

وكان لقدرة الحيوان الخفية ما جعل القرن لا يقدر بثمن ، فقد كان للفرس المقرن من القدرة ما يمكنه من معرفة أى تغيير يؤثر على نقاء الماء أو يلوثه ، أو يسىء اليه ، فنزع منه كل سم وقضى على كل ثعبان • فالخمر المسموم يتحول الى لون داكن فى اناء أو قدح صنع من قرن الفرس المقرن ، وحد السكين اذا ما صنع منه ينز اذا ما اقترب من لحم أضيف اليه من مرارة الفهد أو أى مادة أخرى مميتة ، ويكفى ، بوجه عام ، أن تلمس شظية من هذا القرن السحرى فى طرف مساكة فضية طعاما لتتبين صلاحيته •

ويناقش برتراند دى استورج Bortrand d'Astorg فى كتابه « أسطورة الفرس المقرن Le Mythe de La Dame à la licorne (باريس ١٩٦٣) فيدعى الايمان بوجود الفرس المقرن ، وان كان ادعاء رغم حيويته يتوخى بلا ريب معالم الخيال ، وكان الأجدى أن يتطرق بصورة خفية الى تجارب امبرواز بارى ، حيث قام هذا الطبيب الضليع فى تجاربه بمحاكاة احداها فأنتج مسحوق قرن الفرس المقرن أو ماء أذاب فيه شظية منه ، لما رآه من ثمنها المجزى •

علينا أن نعرض فى هذا المقام « لحديث الفرس المقرن Discours de lalicorne ومؤلفه طبيب هنرى الثانى ، وهو مؤلف مازال حتى وقتنا هذا عنوانا على دقة الحوار ، وليس بعده فى معرفة الجانب العلاجى من الملحمة ، وقد ظهر هذا المؤلف عام ١٥٧٩ ، وقد واجه المؤلف ، رغم كل شىء ، الكثير من العناء لقاء جرأته على هذا العمل ، فهو

لا يكاد يعرف عن الفرس المقرن الا ما استخلصه من الانجيل ومن المراجع القليلة فى كتابات الاغريق واللاتين القديمة ، وكان هذا أكثر من أن يثير دهشته ، فاذا كان ظهور الحيوان موضع خلاف فان وجوده على الأقل ليس مثارا للخلاف ، فقد وجد فى الهند وفى أثيوبيا وفى أماكن أخرى غير معروفة ، وفى الصحراء • فهو فريد ونادر ، ومألوف فى أماكن مقفرة لا سبيل اليها ، ويختم امبرواز بارى حواره فيقول : « من ذا الذى يستطيع أن يقيم البرهان على أن هؤلاء الناس لا يعرفون شيئا من الحقيقة وأنهم يرددون ما يسمعون من أفكار وأقوال؟ ويرى أن الفرس المقرن لم يظهر قط ولم يبد له وجود فى المحفل الكبير للحيوانات الغريبة الذى أقامه ديوقليت وجورديان ، ولم يكد يظهر غير الخرتيت ، وهو ما يجزم بلوتارك بأنه يختلف عن الفرس المقرن •

الا أن الفرس المقرن أمر شائع ، ويعتقد امبرواز بارى أنه حيوان بحرى بناب ، وعبارة حيوان بحرى تطلق على كل الحيوانات البحرية من غير الأسماك وخاصة فيل البحر ، والواقع كما يشير الطبيب أن القرون باقية فى الحفظ فى ستراسبورج والفاتيكان والبندقية وفى سان دنيس وفى أمكنة أخرى توجد أمثلة هى موضع خلاف ، أما الحيوانات التى يظن أنها شبيهة بالفرس المقرن فان لها قرنين باستثناء سمكة « أبو منشار » فان لها قرنا واحدا على صورة منشار طوله ثلاثة أقدام ، ومسطح بعرض ثلاثة أصابع ونصف الاصبع ومدبب من جانبيه ، وتوجد عادة فى مياه الساحل الافريقى قريبا من غينيا ، وليس فيها ما يشبه المهرة البيضاء بقرنها المدملج ، وان كان هناك من المؤلفين من يسميها « فرس البحر المقرن » ، وفضلا عن هذا فان الحقيقة البينة أن مثل هذه الكثرة من القرون تمتلىء بها حوانيت الدواء ، مما يسفر عن الخداع الكبير ، اذ أن حوانيت الدواء (الصيدليات) لا يتسنى لها أن تتزود بقرن حيوان نادر الوجود ومازال وجوده مبهما •

٢ ــ اللاهوت :

ومع هذا التسليم للاهوت فان الطبيب العالم ينتقل الى الطريقة التجريبية ، فأثبت أن تلك الشظية الشافية لكل داء من القرن حين تنقع فى الماء ليس لها من تأثير على العقارب ولا على العناكب أو الضفادع فانها تسبح فيها كما تحب ، كما أن الضفادع تعيش آمنة سليمة كما تشتهى ، حتى وان كانت الشظية المذابة من القرن مما حوته كنيسة سان دنيس ، أو أن القرن كان لملك أو اشترى من تاجر باعه بأغلى ثمن ، هذا فضلا عن أن القرن لا ينز فى ماء مسموم ، وان جذب اليه الرطوبة ، ولكنه فى هذا لا يعدو أى شىء بارد مصقول كالرخام أو المرايا ، كما أن الأطباء الذين قاموا بتجربته قد انتهوا الى تلك النتيجة السلبية • ولم يرد على لسان الأقدمين من أمثال جالين Galen وأبقراط Hippocrates ذكر لها ، حتى أرسطو وهو من يعلم بوجود حيوانات ذات قرن واحد كالظبى الآسيوى والحمار الهندى لم يأت على ذكر لها ، أما الممارسون المحدثون من الأطباء والعلماء من أمثال كرستوف أندريه Christophe André و روندليه Rondelet وديوريه Duret و تشابلين

الطبيب الأول لشارل التاسع فقد ظلوا صامتين حيال ما ينسب الى Chapeliw القرن من قوى سحرية ، وان لم يصدقوا أي شيء عنه ، ولأن الايمان به يمتد الى زمن بعيد وعلى أوسع مدى ، كما يرى امبرواز بارى وان كان لا يخلو من الموجدة ، لأنه لا يسبب أذى لأحد « أكثر مما يساويه هذا المال الذى يدفع لقاءه وان كان ايمانهم به يفوق وزنه ذهبا » .

وفى ختام حديثه يشبه بارى تلك القوى الشافية لقرن الفرس المقرن بالذهب السائل والأحجار الثمينة ، وحافر أيل الشمال .

وقد أعدت ترتيب ما قاله الطبيب خطوة بعد خطوة لطابعها المنهجى الرائع ، ولما بدا من حرصه على ارضاء وجهة نظر الكنيسة ، حتى يتساوى ذلك ، وان بدا ألا علاقة بذلك اطلاقا ، مع دخول صورة الفرس المقرن الى الرموز المسيحية ، بعد أن حاول فنانو العصور الوسطى أن يردوا نسبة الفرس المقرن فى الغرب الى تسياس ، ومنه الى ايزيدور سافى Isidore of Soville الذى مات عام ٦٣٦ بعد أن كتب موسوعة عن الحيوان فلم ينس أن يذكر الفرس المقرن .

وقد جاء الانجيل ، فى الواقع ، وقاء للفرس المقرن حين جاء مصدقا له ، وعده من الحيوانات الرمزية عند مفسرى التوراة ورجال اللاهوت ، وان بقيت أهميته فى الغالب غامضة ، ولاصطياد الفرس المقرن ، بالرجوع الى « ايزادور سافى » فان من الضرورى أن تغويه عذراء كرستها الكنيسة ، فعنـد ذاك يلقى برأسه الى حضن العذراء الشابة ، فتشيع فيها الحرارة بتدليلها لتصحبه بعد ذلك الى قصر الملك .

وكان هونوريوس دى أوتون Honorius d'Autun هو الذى أقحم هذا الحيوان المبهم على الكنيسة وأضفى عليه هذا الشرف الكنسى الرفيع ، وقد رأى فيه مثلا رفيعا للتجسد والطهارة ، فالفرس المقرن يمثل المسيح ، وهذا القرن فى جبهته رمز للقوى القاهرة لابن الرب ، فقد ثوى الى حضن العذراء وساقه الصيادون أسيرا ، وعندما قاموا بصيده نصبوا له فخا يتسم بالرقة والطهارة ، ويسفر هذا الرمز عن الصورة البشرية التى ظهر بها المسيح فى حضن مريم ورضى أن يسلم نفسه لأولئك الذين يترقبون مجيئه » ، وأصبحت الملحمة أكثر تشابكا فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وغدا ذلك الصياد الذى اقتفى أثر الفرس المقرن « الملاك جبريل » ، أما العذراء الشابة التى يسرت الامساك به فهى مريم العذراء . وبهذا جمعت هذه القصة الخرافية بين البشارة والتجسد فى (العقيدة المسيحية) ونضدت الصورة فى « الحديقة المغلقة » وازدانت بسياج Bortus Conclusus وغدت مثوى للعذراء ، وغدا منظر الامساك بالفرس المقرن . دلالة كلاسيكية على طهارة العذراء ومولد المسيح ، وكان فى صحبة الصياد أربعة من كلاب الصيد كل زوجين رمز للرحمة والحقيقة والعدالة والسلام .

والمسيح بوصفه غير أممى Unigenitus أشبه ما يكون بالفرس المقرن Unicornis ويصوره سفر الرؤيا فى صورة جواد أبيض رفيع الهامة يمكن أن يصبح رمزا للفرس المقرن .

والمسيح حتى فى صورته البشرية صورة أليفة لأولئك الذين يحبونه ويرضون أن تتم معرفته على هذه الصورة (صورة القداسة الخفية) ، وأما صورة العذراء الشابة التى روضت هذا الحيوان البرى فهى شائعة فى المخطوطات القديمة ٠

ولا يقبل كل الناس هذا التماثل بين المسيح والفرس المقرن ، ولا حتى ما حواه الفكر الكنسى عنه ، أو حتى تلك الصورة البسيطة فى اتخاذه رمزا للطهارة والرقة ، وبقى هناك من يراه صورة للقسوة أو على النقيض من ذلك رعديدا غرا ، وأحيانا يكون عرضة للتهجم والتجريح ووصفه حتى بالشيطنة ، وسرعان ما أصبح صيد الفرس المقرن رمزا مبهما ، فالعذراء الشابة تكشف عن ثدييها للحيوان الثائر الذى لا يرضى بالأسر ولا يقبل الترويض ، ولكنه حين يرضع ثدييها يرضى لها أن تقوده من قرنه ، ويصبح منذ ذلك الحين صيدا أسيرا ٠

وليس فى هذا أكثر من استسلام للغواية فضلا عما فيها من قسوة مادام يقذف بأعدائه الى الهواء ليلتهمهم بعد ذلك ٠ وفى رواية أخرى أنه حين يحاط به على هضبة سامقة يتخذها ملجأ من الصيادين يلقى بنفسه الى الهاوية ويخفف من سقوطه قرنه اللدن المرن ، وقد يقذف بأعدائه الى الهواء ويطعنهم بقرنه ويكون كالأسد افتراسا ورهبة مخيفة ، كما يبدو فى أحيان أخرى ضـعيفا كما جاء فى قصـــة خرافية عن « المدراش » ، وليس للأسد غير وسيلة وحيدة للتغلب على الفرس المقرن ، اذا ما جره الى شجرة وأغلق طريق الفرار دونه فيتأهب له الأسد ، ويهاجمه الفرس المقرن ويحاول أن يطعنه بقرنه ، ولكن الأسد يراوغه ، فينغرس قرنه فى جذع الشجرة ويعجز الفرس المقرن عن انتزاع قرنه فيفترسه الأسد ، ولا يتسنى للانسان صيده الا بالشباك أو ينصب له فخا ، فاذا تم اصطياده أضرب عن الطعـــام ومات مكتئبا ، وهو مغرم بالحمام فاذا سمع هديله ينبعث من شجرة انساب نحو أغصانها المتدلية وغرس قرنه من خلالها الى أعلاها ليقف عليه الطائر ٠

وهناك طريقة أخرى لصيده فضلا عن استئناسه من غير مساعدة الفتاة الصغيرة الطاهرة ، اذ يرتدى صبى رداء فتاة ، فيأتى الفرس المقرن ويلقى برأسه الى أحضانه ، ولكنه يموت فى الحال ، وما على الصبى الا أن يجتز قرنه ٠

الا أن سان بازيل St. Basil يجزم بأن الفرس المقرن خدن جهنم وراعيها ، وأن احترس منه فانه شيطان مارد ، مجلبة الشر للناس بارع فى اثارتهم واستفزازهم ٠

ويسود هذا الغموض والابهام صور القداسة وصور القدح على السواء ، ففى سنة أو أخرى نرى « شرح الخيال Exp!anatioimaginum لسكاليجر Scaliger متضمنا حفرا يمثل الفرس المقرن رمزا لروح يلهم البابا (كولون ، ١٥٧٠) كما نرى فى « الصور المقدسة » (١٥٦٩) فرسا مقرنا يسخر وهو ينطح بقرنه تاج حبر آخر ٠

ويقال أن توركيمادا Torqeumda كان يحتفظ دائما بقرن فرس مقرن قريبا منه تعويذة تقيه شرور السحر ، أما ولفرام فون ايزينباخ Wolfran on Eschenbach فانه يذكر1404-1501 Parzival — lx lig. « أن الفرس المقرن يمتلك القدرة على معرفة العذارى اللواتي احتفظن بنقائهن » ، ويضيف الى ذلك روايتين لم يأت لهما ذكر من قبل ، هما : « أن قلب هذا الحيوان العجيب يوضع على جرح الملك لشفائه ، وفى الوقت نفسه تكون لدى الملك القدرة على أن يستخلص من جبهته حجرا من العقيق ينمو تحت قرنه » ٠

دنس الخرافة فى فن النهضة

عرفنا كيف ارتبط اللاهوت وآباء الكنيسة بهذا العديد من الخزعبلات التى بدت فى الأسطورة ، وبدت فى أحيان أخرى فى الرموز التى حفلت بها الافلاطونية الحديثة ٠ فكانت الطغراء التى ازدان بها مؤلف يعقوب بوشكين Symboligraph ia de Iacobus BoschinsArte Symbolica تمثل الفرس المقرن منحنيا فوق البحيرة ناظرا الى انعكاس صورته على صفحة الماء ، وبدا القرن كما لو كان مسددا الى قلبه ، وكانت الطغراء تقرأ فى هذه الصورة المنمقة De Moy, Ie m'epouvanze كذلك « كم ترعبنى صـــورتى » ويبدو لى أنها شرح واف لهذا التناقض البالغ الذى يدور حول الفرس المقرن : اللطف والقسوة ، والتفرد ، والايحاء والعنف ، والضعف والعصمة ٠

أما س٠ جى٠ جونج C. G. Iung فقــــد عرض فى كتابه « علم النفس والسيمياء » لشيوع فكرة الفرس المقرن فى العالم دون أن يعنى بالتحليل أو التفصيل فى تناوله لهذا العرض الشامل لعالم الحيوان ، مع ما حفل به كتابه من معلومات ، فلا يلم بها الا حين يقارن بينه وبين الأيل أو الأسد (عند) التزاوج ، أو عند القتال اذ يتعسر معهما الافصاح عن شىء مادام التناقض والتوافق غير متباينين ٠ وانهما خفيان فى هذا التيه من الرموز المستوية ٠

وأغلب ما يكون الظن أن أسطورة الفرس المقرن ، بعيدا عن فحواها اللاهوتى ، ليست الا نتاجا للجو الاقطاعى حيث الحب النـاعم الرقيق ، وتوقير المرأة والمتاع الأنيق ، والشغف بالموسيقى والشعر ، وتقوم الطرز التى يضمها « متحف كلونى » شاهدا على ذلك ، حيث يربطون بينها وبين الطلاوة فى الفن ، وهو ما يمتع جميع الحواس ٠ اذ أن فكرة مطاردة الصيد هى الأخرى فكرة أرستقراطية ، هـــذا فضلا عما نعرفه عن الحب الناعم الرقيق وكيف يتسق تماما مع الأحاسيس الرقيقة ٠

ثم يهل هذا التناقض البالغ بين الفرس المقرن فى الغرب حين بدا فى ختـــام العصور الوسطى وتلك الأنماط العديدة الأخرى المتناثرة فى شتى بقاع العالم ٠ الا أن تلك الصورة المبجلة للفرس المقرن لم يعد لها وجود فى عالم القصور ، وان ظلت قائمة حتى نهاية القرن الثامن عشر ولكن فى صورة دنسة ، فكانت مثالا للخيلاء فى صفحات المرمر التى تزدان بها نصب الأهرام التذكارية وفى حدائق بوروميو فى

ايزولا بيلا (فى أواخر القرن السابع عشر) وقد امتطاها ايروس Eros اله الحب ، أو تلتف حولها الكلاب على بوابات متنزه قصر « راراى Raray الذى يطل بأبوابه على الغابة .

وهاك مثل أخير من هذا القبيل نذكره عما يسمى « سر » حديقة كابرارولا Caprarola ، حيث تمتطى حوريتان فرسين مقرنين ، كما نعلم أن الاسكندر فارنيز Alexander Farnese قد نال شهرته باستيحائه على الأقل لمدركاتها الكلية عامة .

وليس للفرس المقرن اليوم من دور أكثر مما هو أداة للزينة بكل ما تحمل من أصداء الرمز . كما بقى سمة على دروع القتال وقد بقى لكل شكل منها معنى محدود ، ففى أعقاب الوحدة بين انجلترة (الأسد) واسكتلندة (الفرس المقرن) أصبح الدرعان معا ، درع الأسد ودرع الفرس المقرن ، على دروع المملكة المتحدة ، وعند تصوير الحيوان فانه يبدو لصيقا بالسحرة ، وان لم يكن ذلك الا من تهاويم الرمزية التى عرفت عن فنانى ما قبل روفائيل ، ولم يكن لها معنى محدد ، وتقوم لوحة جوستاف مورو Gustave Moreau شاهدا أصيلا عليها .

أما الأساطير السديدة عن الفرس المقرن حين تجمع بين عذارى المهرة وناب الكركدن فى الخزائن الملكية فلم يعد لها وجود بعد الثقافة التى أبدعتها ، ولربما لم تتميز فى تلك الدائرة التى تتصل بالفرس المقرن فى الغرب وما حوته من شتى الصور بداية من خرافة الدواء الشافى بكل الأدواء والرموز اللاهوتية الى التطور الفكرى والفنى ، وهى على أية حال صور دنسة انبثقت من روح عصر النهضة .

فاذا وقفنا عند هاتين الصورتين الأوليين فى تقابلهما معا ، وهما اتخاذ ناب القيطس أو الكركدن العاجى مادة ثمينة شافية ، أو عند تقابل الصورة الثانية والثالثة المائلتين فى الرمزية التى أثبتت وجودها منذ وقت مبكر وأصبحت لها تلك المكانة الهائلة فى عالم الخيال حيث يكون الرمز أو التخيل . بداية من التصوير الى الشعر ، فى حاجتهما اما الى صيغة أو تصور يتميزان بالرقة والجدارة واما كمادة ثمينة متينة ولكنها قابلة للتشغيل لينجم عنها ابتكارات عديدة بداية من صناعة المجوهرات الى الوعود وتفسير الأحلام ، فهذا المخلوق الصادق لا عن هوادة ، محك البراءة ومحك السموم ، المخلص ، والمعوج ، فهو الفريسة وهو الساحر على حد سواء . وأخيرا نراه باختياره يصحب « سيرس Circe فى مصورات القرن التاسع عشر .

وقد بقى قرن الفرس المقرن وأنياب الكركدن زمنا طويلا تحفا نادرة مشتهاة ، واتخذ منهما أهل الدنمارك تجارة رابحة ، وان بقى تجارها فى صمت مريب لا يفصحون عن أصلها ، وظلت من السلع النادرة التى يزداد الطلب عليها فى جميع أنحاء العالم ،

حتى غدا لكل منهما معياره ، باديا فى مثالين : أولهما ما كان من فيليب دى كومينس Philippe de Commy Nes فى وصـــفه للسطو على أمتعـــة بييرو دى مديتشى Piero dé Médici فى تقدير ثمن القرن الكامل بستة آلاف أو سبعة آلاف دوكات (١)، والثانى ما جاء فى تاريخ أجريبا دى أوبينى Agrippe d'Aubigné باشارته الى أن أثمن ما نهب من بعض القرى التى تعرضت للسطو كان قرن الفرس المقرن اذ بلغ ثمنه ثمانين ألف ايكوس ec'ls ، وليس ذلك بالشاهد الوحيد ، ففى القرن السادس عشر كان أمراء بايريوث Bayreuth يملكون أربعة من قرون الفرس المقرن ، وفى عام ١٥٥٩ ابتاع أهل فينيسيا (البندقية) أطولها بنوع من الخيـــلاء بثمن خيالى قدره ٣٠٫٠٠٠ سيكوين Sequis (٢) واتخذ أحدها علاجا لأسرة من الأمراء ، وفى مجموعة اليكتور (٣) سكسونيا فى درسدن كان أحد هذه القرون معلقـــا فى سلسلة من الذهب ، وقدر ثمنها بمئة ألف ايكوس .

وقد قضى البحث الذى قام به امبرواز بارى وما ساقه من أخبار الرحلات فى البحار القطبية وأبحاث علماء الطبيعة على ما كان من ايمان بالفتوى النى نسبت الى قرن الفرس المقرن ، كما عرف أيضا أن ما عرف باسم الكركدن بنابه الوحيد ليس غير سمكة وما هو بحيوان غلفته الأساطير وهوت قيمته من حالق . ومالبث أن غـدا موضوعا للازدراء . ويذكر ايه ، اى . برهم A.E. Brehm فى كتابه الرائع « حياة الحيوان La Nie des animaux هذه القصة الواقعية : « حدث فى القرن الثامن عشر أن بعثت « شركة جرينلاند » عددا من أنيـــاب الكركدن (أو القيطس) الى موسكو ليبتاعها القيصر ، الا أن طبيب القيصر حال دون ذلك ، قائلا انها ليست سوى أسنان سمكة وليست بأى حال من قرون الفرس المقرن ، وما كان على الرسول الا أن عاد ببضاعته الى كوبنهاجن ، وكان من سوء حظه أن قوبل بالسخرية ، ووجه اليه تاجر عجوز هذا السؤال : « كيف أعوزتك اللياقة والخبرة ؟ فقد كان من اليسير عليك أن تمنح الطبيب ثلاثمئة دوكات لتصبح هذه الأسنان من قرون الفرس المقرن » .

ويذكر ايه اى . برهم أيضا أن مسحوق قرن الفرس المقرن بقى يباع فى حوانيت الدواء حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وأن الهولنديين حتى وقته ظلوا يحتالون على اليابانيين والصينيين بهذه البضاعة المزورة ، أما فى أوربا ـ كما يقول ـ فلم يعد لهذا القرن قيمة تذكر ، فلم يعد ثمنه اذا بيع ثلاثين فرنكا أو خمسة وسبعين فرنكا . وليس بنا حاجة الى القول بأن ثمنه قد هبط هبوطا شديدا ، فالقيطس ـ بغض النظر عن جمال ما يصنع من عاجه ونوعية هذا العاج ، حيوان نادر يخضع للحماية حتى

---

(١) الدوكات وهو البندقى . كما عرفه العرب ،عملة ذهبية فى الامبراطورية الرومانية المقدســـة : المترجم

(٢) سيكوين عملة ذهبية فى البندقية فى العصور الوسطى : المترجم

(٣) اليكتور لقب للأمراء الألمـــان الذين كانوا يقومون بانتخـــاب امبراطور الامبراطوريه الرومانية المقدسة : المترجم

لا يتعرض للانقراض ، فقد دلت الأبحاث الجادة عام ١٩٧٤ ، ولم تكن مقصورة على القيطس بل تناولت الأنواع الأخرى ، على أن معدل ما تلده الحيتان البيضاء فى العام ٩٩٤ ، فى حين يصل الفاقد منه فى العام الى ١١٥٤ ، أما عن طريق الصيد ، أو الموت الطبيعى ، أو الاختناق تحت طبقات الجليد (ايه • دبليو • مانسفيلد » تى• جى• سمت ، بلى بوك ») • هذا بالاضافة الى أن الذكور البالغة منها ذات ناب واحد هائل ، وهو يتعرض للكسر غالبا نتيجة حادث ما •

وفى تلك الحقبة من أمجاد الفرس المقرن ، وحتى بعد أن عرفت حقيقته ظلت له مكانته على قمة الأشياء الثمينة مقدسة أو خادعة •

ومن بين ما حظى منها بالشهرة البالغة هذا القرن بين كنوز الهابسبورج فى فينا ويبلغ طوله مترين ونصف متر ، وآخر فى متحف جراسى بليبزج وطوله متران وثمانية وثلاثون سنتيمترا ، وثالثا بين كنوز سان مارك فينيسيا وطوله متران واثنان وثلاثون سنتيمترا الى جانب هـــذا القرن بين كنوز سان دنيس ، ويوجـــد الآن بمتحف كلونى وطوله متران وتســعون سنتيمترا ، وقد احتــل مكانا بين مخترعات القرن السادس عشر التاريخية ، فقيل أن هارون الرشيد خليفة بغداد قد أهداه الى شرلمان عام ٨٠٧ • وقد عرض رأسيا فوق قواعد نحتت فى أناقة بالغة ، وزينت بأعمدة طويلة منحوتة يرتكز عليها الطول الداخلى للقرن ، أما الغار الذى يعلوها فى متحف جراسى والشعر المعقوص الذى يحيط بالقرن ويتدلى مشعثا من أعلاه فانه بينها جميعا تحفة نادرة ، ويرجع تاريخه الى بداية القرن التاسع عشر •

ويفرد مؤرخو الفن وفهارس المتاحف القوائم عن الأوانى المزخرفة من المعادن الثمينة والأكواب والكؤوس ، وصناديق الطباق ، والتوابيت المقدسة ، وقراب ومقبض سيف بمتحف فينا من كنوز الهابسبورج ، كما يســتخدم قرن الفرس المقرن أيضا لتزيين العلب الصغيرة وأوانى الشراب المصنوعة من العاج : حيث يتخذ تجويف ناب القيطس قاعدة للاناء ، وينقش عليه صورة هذا الفرس الخرافى ويصل عدد الصحاف التى قام نيكولاوس بيركنهولتز أو نيـــكولاوس كيمف بزخرفة قواعدها وأغطيتهـــا سنة ١٦٠٠ ، واستخدم قرن الفرس المقرن فى زخرفتها • أما الصحاف فقد صنعت جميعا من عاج الكركدن (القيطس) (١) ، ولعلنا ندرك جميعا أن أكثر هذه الأشياء كانت كؤوسا للمشروبات أو صناديق للطباق وأنها جميعا ذات فائدة مزدوجة ، من

---

(١) كان هذا الناب ينسب الى الكركدن ، وهوحيوان خرافى حتى عرف أنه ناب القيطس : المترجم

حيث المادة التى صنعت منها ، ومن حيث نسبتها الى حيوان يظن أن مادتها قد جاءت منـــه ٠

وتتحدد المنفعة من وراء هذه الأشياء التى تصنع من أنياب القيطس على أساس محلى خالص ، فهى فى الغالب خطاف لصيد الأسماك فى شمال جرينلاند ، وذلك منذ القرن التاسع عشر ، ومن الطبيعى ألا يكون هناك ذكر للفرس المقرن ، وأنى لأضع مغامرا تلك الفروض لتفسير تاريخها الأخير نسبيا ، فقد بدت فى حقبة فقد فيها ناب القيطس قيمته الخرافية ومن ثم قيمته التجارية ، ولم يعد التجار فى حاجة الى من يبعثونه لجلبه ٠

القيطس

اقتحم القيطس علم الحيوان فى أناة ونصب ، فالى أمد طويل كان يدعى « فرس البحر المقرن » الصورة البحرية لذلك الحيوان الخرافى ، وفى أحيان أخرى كان الخلط بينه وبين سمكة « أو منشار » ٠ وتفاقمت الشروح ، وتداخلت التفاسير ، وتشعبت ، وناقض بعضها البعض ، ويقدم كوفيير Guvier دراسة دقيقة مختصرة تشرح هذا التقدم المفيد فى هذا الجانب من المعرفة فى كتابه « من التـــاريخ الطبيعى للحيوانات البحرية De L'histoire Naturelle des Cétacés ، وبغض النظر عن هذا النتوء الوحيد البارز فان هذا الحيوان يثير مشكلتين يدور حولهما الجدل : أهو سمكة أم أحد الثدييات ؟ وهل نابه هذا قرن أم سنة ؟ وما هى الغاية منه أيضا ؟ ٠

وكان أول مؤلف يتناول القيطس حقا هو مؤلف اسحاق دى لابيريرى « حقائق عن جرينلاند » ، وقد نشر في باريس عام ١٦٤٧ ، وأعيد نشره في امستردام عام ١٧٣١ مع التنقيح والزيادة ، وفى تلك الفترة ظهـرت مؤلفـــات كلاوس ورمز (١٦٥٥) وبارتولينس (١٦٨٨) و ريزل (١٧٠٢) وجون مونك (١٧٠٤) وتوكونيوس (١٧٠٦) ولارين (١٧٠٧) ٠ ومن الواضح أنه حين تم الكشف عن هذا الحيوان البحرى الفريد عاد يجذب اليه اهتمام الرحالة والعلماء ، فنرى تلبيوس Tulpius وهو طبيب هولندى ـ يقدم أول وصف لهذا الحيوان البحرى بعدما رأى هذا القيطس يدور حول الشاطىء قريبا من جزيرة ماجا عام ١٦٤٨ ، ونقل عنه هذا الوصف على درجات متفاوتة من الدقة والأمانة ٠ وقرن هذا القيطس تسع أقدام وطول القيطس عشرون قدما ، وتساءل العلماء بعده عما اذا كان قرنا أو سنا ، وكان ذلك هو موضع الحيرة ٠ ولنكون أقرب الى الدقة نقول انه الناب الأعلى الأيسر وطوله متران أو ثلاثة ، ويشرح روشيفورت

فى كثير من السهولة السبب فى أنه ناب واحد » . فليس مما يثير العجب ألا يكون لهذه السمكة غير واحدة من هذه الأسنان الطويلة . فان ما يكفى لنمو أسنان غيرها تستوعبه هذه السن الأولى الوحيدة الهائلة الطول والعرض مما يكفى لمئة سن » .

ويجزم أندرسون حين رأى القيطس يحوم حول شواطىء البا عام ١٧٣٦ بأنه حوت من بين أنواع الحيتان العديدة ، الا أن هذا التباين بين هذا السن الوحيد وغيره ظل موضع حيرة علماء الطبيعيات ، فقد استعرضوا كل أنواع النتوء على اختلافها وكافة صور جذور الأسنان وكل ما عدا ذلك من ملاحظات ، وان لم تكن أكثر من تفسيرات . ويطوف كوفيير بالموضوع بابراز حقيقة عكسية (فهل يكرر ما قاله روشيفورت ؟ والنص غير واضح فى هذه النقطة) . ومن الطبيعى أن يكون للقيطس نابان ، فاذا كان الناب الآخر ، وهو الناب الذى على الجانب الأيمن ، لم ينم فان ذلك لا يكون الا نتيجة حادث ما ، فاذا نما فانه يبلغ فى طوله طول الناب الأول . الا أن دلالة « طبيعى » فى هذا الظرف دلالة تتسم بالجرأة البالغة ، كما أن تعبير « حادث » لا يتفق تماما مع الصورة العامة لذكور هذا الحيوان ، ومن حقنا فى هذا المضمار أن نتساءل عما اذا كان ثمة ابهام حول اناث هذه الفصيلة ، اذ أنها هى الأخرى ذات نابين ولكنهما أقصر بكثير ، وهو ما قام فان بنيدين وجيرفيز بالكشف عنه بعد ثلاثين سنة عندما أضافا أن هذه الميزة للناب الواحد هى دائما للذكر ، حيث يبقى السن الأيمن منزوعا من الفك الأعلى ، كما هى سنتا الاناث . فى حين يستمر السن اليسرى فى النمو طوال حياة الذكر السليمة ، مما يفسر هذا النمو الهائل الذى تصبح عليه . ويغلف عاج هذه السن اليسرى البدائية للذكر أو سنتى الاناث بمادة لاصقة قوية . وتظل (هذه السن البدائية) كما هى فى سنتى الاناث محجوبة فى الفك وقد يتسنى لها أن تبرز قليلا فلا تتعدى عشرين سنتيمترا .

فاذا لم يكن لقرن الفرس المقرن تلك القدرة الشافية التى شاعت عنه فى العالم فان مكانة الحيوان نفسه ظلت سامقة ، وبقى وجوده وان كان فرضا غير منكور ، وفى مؤلف الدكتور جون جونستون عن ذوات الأربع ، وقد ظهرت ترجمته الى الانجليزية عام ١٦٧٨ ، ما لا يقل عن ثمان من الصور المحفورة لأشكال مختلفة للفرس المقرن ، ليست غير صور للحمار الوحشى أو التياتل ، لم يضف اليها الفنان غير قرن واحد . فى وسط الرأس . كما كان التجار يسوقون قرون التيتل الافريقى الذى يعيش الى الجنوب من ريودى أرو على حدود أثيوبيا على أنه قرن الفرس المقرن ،

والواقع أن هذا التيتل كان أبيض اللون ، ويذكر الرحالة أنه يقفز فى جريه وقد رفع رأسه عاليا كالحصان ، كما أن قرونه مستقيمة فى الغالب ومليئة بالأخاديد التى تمتد بالعرض وليست مبرومة ٠

وقد حاول الدكتور جونستون ، مع ذلك ، أن يفسر تفرد قرن الفرس المقرن ، ويذكر بصفة خاصة « الرنجفير Rangifer » ذا القرون الثـــلاثة ، كما يذكر « كلاوز ماجنوس » الذى يعيش فى غابات بولندة والسويد ولابلاند ، وبالقرب من القطب ، وقد أرسل ثلاثة أنواع منها الى الملك جوستاف ، ولم يعثر على أى منها ولا على أى عقب لها بعد ذلك كما يشير أيضا الى « التاراندو Tarandus » أو « البوسى Bussè » ، وكان قرناه متصلين ومعقوصين قبل أن يتباعدا وينفصلا الى كلا الجانبين كما لدى الوعول الكبيرة ، ويوجد هذا الحيوان فى الأقاليم التى يوجد فيهـــا « الرنجفير » ، وتتماثل ألوان هذه الحيوانات مع ألوان البيئة التى تعيش فيها مثلها فى ذلك مثل الحرباء والاخطبوط ومن المعقول أن نفترض أن قرونها لدنة كذلك ، اذ أن الفرس المقرن ـ كما يمضى فى روايته ـ لا ندرى أهو « بوسى » أو « تيرو Turo أو « رنجفير » ٠ ولقد جهدت ما وسعنى الجهد أن أكون قريبا من الحقيقة (ص ٥٢) ٠ أما الحقيقة الخافية اذا ما كان لدى من الجسارة ما يكفى لعرضها فهى كما يلى : ليس للفرس المقرن غير قرن واحد مبروم ، مما يدل على أنه كان قرنين تداخلا ليكونا قرنا واحدا ، كما أن سيطرة هذا التصور ، حتى فى وجه الحقيقة ، أكثر قبولا واقناعا من الحقيقة العارية ٠

ويوافق كوفيير على أن أنثى القيطس ذات نابين ينموان متساويين معا ، وان اختزلا فى الغالب ، ويبقى الناب الأيمن للذكر ثاويا فى جيبه ، ويظفر هذا التباين والاختلاف بالغلو والاغراق ، وان كان علينـــا أن ندرك أن مثل هـــذه الحالة رائعة فى غموضها ، والروعة فى أن هذا القرن الأملد الحلزونى المستطيل من العاج ينمو على الجانب الأيسر ، وقد بقيت آيته سحرا لا يحول يذهب بألباب أولئك المأخوذين بأعجاز الطبيعة ، أما الغموض ففى هذا التباين المثير ، ولماذا هو دائما على الجانب الأيسر ؟ أما لماذا كان هذا اللولب لا يحول عن مكانه على الجانب الأيسر فان هذه الذكور التى شذت عن القاعدة بنابيها أصبح لها هذا الناب على الجانب الأيسر تبعا لأعصاب الحركة فى المخ ٠

ولا يبدو أن هناك فى هذا الزمن ولا حتى فى زمننا هذا من شغل نفسه بمثل

هذه الأسئلة ، الا أن كلمة القيطس قد أخذت تحل محل كلمة فرس البحر ، وقد اشتقت هذه الكلمة Narwhal ـ أى القيطس القطبى ـ من لغة ايسلندة ودخلت الى الفرنسية لأول مرة قرابة منتصف القرن السابع عشر ، على لسان لابيريرى La Peyrere منقولة عن اللغة الاسكندنافية القديمة ، فان كلمة « نار «Na-R تعنى « جيفة ، أو جثة » أما « وال Whal فمعناها القيطس أو الحوت · وكان من المعتقد أن غذاءه الجيف ، ولهذا نصت بعض القوانين الايسلندية القديمة على منع أكل لحومه منعا بأتا ، الا أن القيطس قد اتخذ اسمه على الأرجح من لونه ، فبطنه رمادى باهت مبرقش بلون أزرق داكن يذكرنا بالجسم البشرى المعرق اذا ما غمر طويلا فى الماء ·

ويبرز الناب الأعلى الأيسر لهذا الحيوان البحرى أفقيا من فمه ولا يزيد فى حجمه عن كف اليد ، يتغذى على العوالق والأعشاب البحرية الضئيلة والجمبرى ، وكان من العبث أن يحدد ذلك الغاية من هذا الناب الهائل ، وأكثر الفروض احتمالا أن الغاية منه تحطيم طبقات الجليد لينفذ من خلالها مع أسرته الى الهواء الطلق وهو ما تحتاج اليه تلك الأنواع لتتنفس وتعيش · وان كان مثل هذا الفرض لا ينال من الاجماع ما يناسبه ، وأكثر من هذا أن تبرير مثل هذا الفرض يقوم على هذا العدد من الأنياب المتكسرة ، ومع ذلك فان هذا الحيوان بالرغم من تفرده لا يبدو مصدر تلك الخرافات العديدة ·

وكل هذه الخرافات تدور حول حيوان لا وجود له من ذوات الأربع ، حيوان أسطورى مبرقش بفراء مدرع ، يصبح أنواطا ، ومصورات ، وحليا ، فى حضارة عالمية رفيعة ، وسمة على قداسة العذرية لعذارى فى أثواب مبرقشة وقبعات عالية ، أو جواد فريد يقطن الغابات ، عظيم السرعة ومفترس ، ولكنه من الوداعة حتى لتقوده صبية صغيرة لا مطعن فى عذريتها ، وان كان قادرا على أن يمزقها اربا بقرنه العاجى اذا ما أحس أن عذريتها قد انتهكت ولو مرة واحدة ، وكان ذلك ما حفلت به الأساطير فى وصفه ·

أمن القول اذن أن يكون ما بقى من هذا القيطس القطبى هو هذا الناب اللولبى ، فاتخذت منه الأساطير مادة لها ؟ فمما لا شك فيه أن الفنانين والشعراء قد رأوا تلك الرماح الثمينة بين كنوز الأمراء وتحفهم فى تلك الأزمنة دون أن يلموا ، كأى انسان آخر ، بأهلها أو ما يثبت حقيقتها ·

وكان من نصيب هذا الفرس الخرافى كل ما كان من قصص مزعوم ، أما هذا الوحش البحرى فبالرغم مما حيك حوله من غرائب لم يحظ بمثل تلك الشهرة ، فكيف كان هذا الخلاف والتباين بين الاثنين ؟

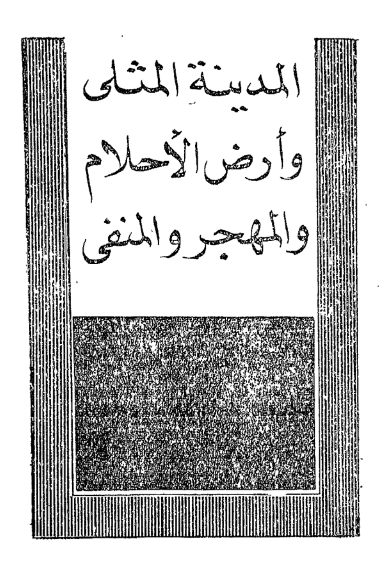
ان أسطورة الفرس المقرن من أساطير السحر ، ففى أزمنة ما وقع هذا الخطأ البسيط ، وكانت التجربة كافية لمحوه (قدرة القرن على كشف السموم) ، ثم كانت هذه الاسطورة الرومانية بما تحمله من مغزى تعبيرا بالرمز عن واقع النظام الأخلاقى القائم فى ثقافة معينة (وكانت القيمة الأثيرة حينذاك هى عفة المرأة) ، وفى كلا الحالين كان هذا القرن الفريد يبدو كما لو كان أداة تكشف عن الدنس الخفى المخيف ، ويصبح له دوره عند الضرورة ، فى توقيع الجزاء ٠

والقرن بوضعه على جبهة هذا الحيوان السحرى يخضع لقانون التشابه القائم بين هذه السهام ، وهو القانون الذى يخضع له فى الطبيعة قرن الخرتيت ، ومنقار الطير ، وأنف وجنس الفقاريات ، فاذا انتقلنا الى عالم البحار نراه فى السن الشبيه بالمنشار فى سمكة (أبو منشار) ، أو السيف المستدق فى سمكة (أبو سيف) ، وتكشف هذه الجوارح العديدة عن هذا التماثل الذى لم يعد له وجود الا بين الحيوانات العليا ٠ كما أنه يشير أو هو امتداد الى الخط الفاصل الذى يقسم الجسم الى نصفين رأسيين متماثلين فى صورة تبدو لمن يراها من الخارج وكأن كلا منهما انعكاس للآخر ، وعلى العكس حين يبدو ما هو خفى حقيقة وليس خيالا ، كما كان عندما انتهك ناب القيطس الأيسر هذا التماثل الأساسى فى التركيب العضوى لأكثر أعضاء المملكة الحيوانية وقضى على فكرة التشابه بين تلك السهام البارزة وبالتالى على هذا التشابه الثانوى ، ولم يعد هناك مثل من تلك الأمثلة فى الطبيعة ٠ وأصبح هذا الناب الهائل دليلا على عدم الاتساق ، وليس له وجود فى النظام الطبيعى فى الواقع ، وان كان لهذا الافتراء الشاذ أن يدعى الانتماء الى فصيلة تصبح ميدانا لتهاويم تسرى مسرى الأحاديث الصحيحة ، فالفرس المقرن ، من ناحية أخرى ، أسطورة رائعة ، أشبه بأساطير الجن ، وما أسرع أن شاع عنه أنه يعيش أسيرا فى كهوف الجن ، ومع تركيب القرن فى وسط الرأس تشوب الخيال هذه الشائبة أو على الأقل تحاشاها ٠

فاذا كان القرن الأيسر الأعلى للقيطس ، فى التوائه نحو اليسار ، شذوذا فى النظام العادى الثابت فانه فى نفس الوقت يعلن ويذيع واحدة من تلك الأوصاف النادرة العظيمة والسرية (وليس فى قدرة الانسان أن يعيها) فى هذا الكون ـ بداية من اليسار الشامخ الذى يحتوى على أنقى ذرات المادة ، علوا الى فلقة المخ البشرى ،

ومثله بناء هذه البلورات ، والمسار الذى تسلكه النباتات المتسلقة ، وقواقع البحر بالتالى . وان كانت هناك بعض الظواهر التى لا تخضع لهذا التماثل . فعند النقطة الفاصلة يحدث ما يفسد هذا التماثل الذى يؤكد التوازن الثابت والضرورى والذى يضع الأساس للتطور نحو الصورة المعقدة ، ويتيح مزيدا من الحرية المثمرة للمخلوقات الحية من كل نوع وللتخيل بدوره .

ويكشف ناب القيطس بصورة قمينة بالرؤيا عن أصل هذا السر الحقيقى ، بوجود هذا التباين البليغ فى نظام هذا الكون ، ويقدم المثال ، وهو مثال بارز وبات يترجم لهذا السحر الطائش والسخرية الأسطورية ، وليس من العجيب أن تحــول تهويمات البشر فى حقبة ما ووفقا لعادات معينة فتحقر من ناب القيطس ، أو تقوم بتحويله الى قرن لفرس مقرن ، وتضفى عليه نوعا من التماثل الطبيعى حين تعــده للزينة والمتاع الشائق ، وتحرمه بذلك من هذا التفرد البالغ بتلك الاسطورة التى تنم عن سنة الكون الأصيلة .



وراء كل مدينة مثلى بلاد بعيدة دائماً ، بلاد « ليست ها هنا » لأنها تلاشت من الواقع المباشر من حيث المكان أو الزمان • فى الزمان ، حين تتوسل المدينة المثلى بالأيام الغابرة لعصر من الذهب أو فردوس مفقود « لا زمن له » وحين تقترن المقـامرة بالأمل فى عالم أفضل يستطاع تأسيسه فى المستقبل • وهذه « عصور مثالية » أو « عصور يتاق اليها » ماضية أو آتية لا يكف الفلاسفة والكتاب أو أهل السياسة عن الحديث عنهـا •

ومهما كان من أمر ، فالمدينة المثلى تقوم فى « مكان آخر » **بعيدا عن عالمنا • وهذه** « أماكن مثالية » أو « أماكن يتاق اليها » قد توجد فترة مؤقتة مع عالمنا ، ولكنها **مدائن** مثلى لأنها معزولة عنا أو صعبة المنال علينا •

الكاتب : فرناندو إينسا

ولد فى أسبانيا عام ١٩٣٧ وهاجر الى أورجواى فى عام ١٩٥١ وهو دكتور فى القانون والعلوم الاجتماعية وقد نشر قصصا عديدة ٠

المترجم : حسن حسين شكرى

ليسانس آداب ، ودبلوم الدراسات العليا فى الترجمة ، من كلية الآداب جامعة القاهرة ، اشترك فى ترجمة دائرة المعارف الجديدة للشباب ، وله كثير من المترجمات الثقافية والعلمية والأدبية ٠

وهذا البعد الجغرافى الذى يفصلنا عن المدينة المثلى منذ اختار الكاتب الانجليزى السير توماس مور لفظ « يوتوبيا » عنوانا لكتابه الذى صور فيه للناس مدينة مثالية ، ومنذ ألف الفيلسوف الايطالى تومازو كامبانيلا كتابه المسمى « مدينة الشمس » هو احدى الضمانات على وجود المدينة المثلى ٠ وتشبه المدائن المثلى الجزر التى اشتق لفظها لغويا من كلمة « معزول » أو العكس بالعكس ، ويفصلها عن الواقع المباشر بحر عاصف ٠

وبلد المدينة المثلى البعيد الذى « لا يوجد ها هنا » يفترض توفر الشجاعة لخلق « عالم آخر » بالصورة التى يجب أن يكون عليها فى المستقبل ، وكما نتخيله فى الماضى أو مثل ذلك العالم الذى نفترض وجوده فى « مكان آخر » ٠ ويعد البناء المحدد للصورة المقابلة لواقعنا المباشر أمرا لازما لهذا التمثيل بالزمان والمكان ٠ ومادام ذلك « العالم الآخر » عالما مثاليا ، فلابد أن يكون « منتقدا » لعالمنا ، ولابد له أن يصوبه ويفرض ما يراه من تعديلات على ما يكتنف تركيبه من مظالم ٠ وفى انتقاد المدينة المثلى

للنظام القائم وطرحها لنظام آخر ، يمكن أن تكون موضوعا ثوريا حين تقصد المستقبل ومحافظا حين تتوسل بالماضى ، وتاريخيا من الظاهر حين تشير الى عالم يقوم فى « مكان آخر » لا يفصلنا عنه سوى صعوبة الرحلة • ويبدو هذا العالم الآخر بشكل مضلل على أنه مدينة مثلى « غير اجتماعية » مغايرة لكل السببية التاريخية ، متجاهلة قوانين التطور والتغير الاجتماعى التى كانت كفيلة بأن تخضع لها لو أن المحاولة قد جرت لترسيخ المدينة المثلى فى الذهن من حيث المكان والزمان •

وعلى أية حال ، فان التقسيم بين المدائن المثلى الزمانية والمكانية لا يفترض فيه بالضرورة أن تكون الأولى « اجتماعية » دائما والثانية « صورية » • فقد تذبذب تاريخ المدائن المثلى بين كليهما ، وهو زاخر بأمثلة من الخطط الاجتماعية الموضوعة موضع التطبيق العملى ، وترجمت بفضله الى مكان • ومثال ذلك ، المدائن المثلى الأوربية التى تأثرت بنزعة « فورييه(١) » الاشتراكية فى القرن التاسع عشر ، وتحققت فى الولايات المتحدة ، ومشروعات أوين (٢) وكونسيديران (٣) ، ونقل الأفكار من قارة الى أخرى الذى يشكل أساس الخط الثرى للفكر والتجربة الخيالية الأمريكية التى تمثلها مؤلفات مثل : New Harmony , Red Bank , Le Reunion , Icaria
وكتاب ثورو(٤) المسمى وولدن أى (الحياة فى الغابات) حتى العمل الذى ظهر فى الستينات باسم «Hippie Communes»

والى جانب متغيرات أخرى ، تأكدت عملية مماثلة فى أمريكا اللاتينية ابتداء من المدينة المثلى المسيحية للفرنسيسكان والجوزويت فى أثناء الفترة الاستعمارية الاسبانية حتى مجتمعات اليوم الفوضوية فى الأرجنتين وبيرو وأرجواى • وثمة مثال كثيرا ما يسجل فى هذه السلسلة ألا وهو : كوميون « سيسليا » فى البرازيل • ان ما استحال تحقيقه فى ايطاليا « التى يسيطر عليها اللصوص والبرجوازيون ، والملك والبابا » قد تحقق فى « جزيرة لمجتمع مثالى تحيط بها البرازيل » حيث تغنت مستعمرة سيسليا بأغنية التحرير المبهجة للنفس التى تقول كلماتها « سأتركك يا ايطاليا ، يا أرض اللصوص ، وأذهب مع رفاقى الى المنفى » •

---

(١) فورييه ، فرانسوا (١٧٧٢ – ١٨٣٧) اشتراكى فرنسى خيالى ، كان يعارض الصناعة ويطالب بتفتيت المدن الكبيرة ، واشراك المواهب مع المال مع العمل •

(٢) أوين ، روبرت (١٧٧١ – ١٨٥٨) اشتراكى بريطانى ، يوضع بين الاشتراكيين الخياليين ، أحد مؤسسى الحركة التعاونية فى بريطانيا ، كان لتفكيره أثر كبير فى أيدلوجية حزب العمال والجمعية الفابية •

(٣) كونسيديران ، فيكتور (١٨٠٨–١٨٩٣) تلميذ وخليفة فورييه ، اشترك فى ثورة فرنسا ١٨٤٨ •

(٤) ثورو ، هنرى دافيد (١٨١٧ – ١٨٦٢) صديق أيمرسون ، وهب حياته للأدب ، ثار على المجتمع وبنى لنفسه كوخا منعزلا على بحيرة وولدن ،وكان محبا مولعا بالطبيعة •

(المترجم)

وفى حالات أخرى ، صاحبت التغييرات الاجتماعية فى بلد ما حركات حقيقية فى المكان ٠ ولنرجع مرة أخرى الى مثال البرازيل ٠ حيث تصور الفـــلاح الفقير فى الشمال الشرقى ، وقد راوده أمل وصل حد المبالغة ، أن حاكم ساو بولو ذا العرش المذهب وهو يطرد من موطنه الأصلى وبيت الآباء والأجداد ، ويعتقد أنه ما أن يعبر الصحراء سوف يلقى بتعاسته وجوعه وراء ظهره ويرتبط موضوع الثورة بموضوع التنقل كما صوره جورج آمارو فى روايته المسماة Los Caminosdel hambte « سـبل الجوع » ٠ وهو أن الأمور الثابتة للطرد من الفردوس ، وللخروج ، وللبحث عن أرض الأحلام ، تنقلب الى اشكال حقيقى يتعلق بالمدينة الاجتماعية المثلى ٠

وعلى أية حال ، فالمدينة المثلى سواء كانت صورية أو اجتماعية ثنائية دائما ٠ وتفهم المدينة المثلى التى من هذا القبيل وتمثل « صورة مقابلة » : أى الصـــورة « الأخرى » القائمة ، أو تلك التى كانت أو من المحتمل أن تكون وتدل دائما على احتمال الفصل في الزمان والمكان ٠ وكما يبين فريد بولاك ، تعد هذه الثنائية حالة لا غنى عنها أيضا فى أى نوع من الأخرويات (كالبعث والحساب) ٠ ثمة زمن زائل ، وزمن خالد ، ومكان دنيوى ، ومملكة الهية ٠ ومهما يكن من أمر ، فاننا على خلاف الأخرويات نجد الفصل فى المدينة المثلى وشيك الحدوث فى العالم دائما ، ويفهم الزمن الآخر على أنه قائم فى زمن تاريخى ، وأن المكان الآخر قائم فى مكان جغرافى ٠

ومع ذلك ، ليس يهم ما يبدو من صعوبة الرحلة ، فالمدينة المثلى التى « توجد بالفعل » فى « مكان آخر » كانت لها صور متعددة فى جذب الانسان ٠ وقد كان من الأيسر دائما فهم الرحلة على أنها نزعة هروبية ، لا فهمها من حيث افتراض ما يكتنفها من مخاطر أو مواجهة استحالة تغيير العادات والمعاهد التعليمية فى المكان الذى نعيش فيه تغييرا جذريا ٠ فالهجرة شكل من أشكال النزعة الهروبية ــ بل والشكل الوحيد أحيانا ــ من المصير المحتوم ، وهى وسيلة الوصول الى المدينة المثلى المأمولة دون معاناة المهمة المؤلمة الشاقة لتقويض المصير القائم ٠

التمزق الشاق مع بيئة الموطن الأصلى :

ليس من قبيل المبالغة أن نقول ان الناس كافة حتى أعظمهم حبا فى الاقامة يعدون من المهاجرين المحتملين ٠ وقد كتب (سالم أبو ــ Salim Abou) « يضمر كل انسان فى سريرته حلما أو مدينة مثلى لأرض الأحلام ، وبمعنى أصح ، يحلم بمكان يستطيع أن يحقق فيه ذاته بلا عقبات ، أو ما يعتقد أن فى استطاعته أن يكونه ، وأن يطور هويته الشخصية والثقافية دون أى لون من الضغط » ويبدو هذا الشوق الى خلق « مسافة مكانية » بين نظامه الرتيب ومحل اقامته اليومى وبين ذاك المكان للحياة الجديدة ، شوقا طبيعيا لدى أى انسان يرغب فى تحطيم الظروف التاريخيـــة التى تحكمه أو تدينه ٠

ولا يكفى القصد ها هنا · ففى أصل الهجرات كافة حدث فعال صعب · وليس من اليسير أن تهرب من « حدود وجود مصغر أقتفيت آثار خطوطه قبلا » أو أن تترك طورا من أطوار التاريخ لمجتمع متبلور ينتمى الانسان اليه » ، وأن تذهب الى بلد بعيد مجهول حيث يمكنك العيش فيه بشكل دنيوى لجنة الأرض · وقد قيل كثيرا ان الانسان يستطيع أن يعرف السعادة وحسب فى « المكان الذى لا يكون فيه » ، حتى ان العبارة القائلة « لا نبى فى وطنه » قد صارت مثلا ، ولكن الأصل الحقيقى للهجرات كافة تقريبا هو التعاسة المتولدة من الظلم ·

ويقول ارنست بلوخ « حين توجد ندرة عظيمة توجد وفرة عظيمة فى الرغبات » مفسرا بذلك السبب فى أن الانسان يرغب فى « اقامة سماء على الأرض » · وفى بعض الأحيان يكون هذا الظلم واحدا من المظالم القائمة فى « المدينة الوطنية » وناتجا من تقاليد جامدة للأسرة ، ومن نظام سياسى طاغ ، أو من عقيدة دينية متزمتة · فهل كان مصادفة أن يتخيل كامبانيلا « مدينة الشمس » قائمة فى اقليم كالابريا البائس غاية البؤس حيث ولد ، وحيث قدر عليه بسبب آلاف التقاليد الموروثة ، التى اعتقد فيها أن يبدأ فى سنة ١٦٠٠م العصر الذى تزعمه Novus Dux ، أى ذلك العصر القادر على أن يخلق مشاعر أسمى فى الجنس البشرى ؟ ·

ومن ثم ، فمن غير المفهوم أنه حين يتسم موقف ما بالظلم يكون ثمة خلق لبلد بعيد المنال تضفى المثالية عليه حيث يكون فيه « كل شىء ممكنا » · فالمدينة المثلى هى الأمل فى الهروب من الحاضر ، لا بسبب الثقة اللامحدودة فى المستقبل ، ولكن بسبب الرحلة التى ستسمح بالوصول الى أرض الأحلام ، والى المنفذ ، حيث قد يمكن أن يصاغ واقع جديد « زمانا ومكانا » وفقا لرغبات المهاجر ·

وبطبيعة الحال ، يتطلب قرار الهجرة قدرا عظيما من الشجاعة · وقد كتب جون كنيدى « ليس ثمة شىء أكثر غرابة من قرار الهجرة » ، هو نفسه حفيد واحد من المهاجرين ، وأضاف « ليس من شىء أكثر غرابة من تراكم هذه المشاعر والأفكار التى تؤدى بأسرة ما الى أن تقول وداعا لمجتمع تأصلت فيه جذورها بضعة قرون ، وتسوقها الى تحطيم الروابط القديمة ، وترك أصقاعها المألوفة ، وتدفع بنفسها فى بحار خطرة نحو أرض مجهولة » · ولكى يوفر المهاجر لنفسه هذا القدر من الشجاعة ، لابد أن يكون لديه أمل عظيم فى الأرض التى هاجر اليها ، كما لو كان ايمانه قد استطاع أن يعينه على اقناع نفسه بسلامة قراره · وقد صرح كثير من المهاجرين بقولهم « نحن ذاهبون الى أرض المستقبل » الى « أرض الأحلام الحقيقية » ، قبل رحيلهم الى كندا والولايات المتحدة والأرجنتين أو البرازيل ، وهو أمل متفاوت النسبة نشأ من جذور دينية فى عصور ما ، كما هى حال هجرة العبرانيين الواردة بالكتاب المقدس ، أو الهجرة الأحدث عهدا لاسرائيل بل حتى لاستعمار الولايات المتحدة ·

وتثبت المدينة المكانية المثلى نفسها فى بلد ما فتصبغه دائما بصبغة مثالية بسبب

بعد مسافته أو بسبب قلة المعلومات • وقد تكون هذه المدينة بالنسبة لفلاح يعانى من نظام اقطاعى مستغل عاصمة مدينة كبيرة أى « أضواء المدينة » التى كانت فرصة للحركات الكبرى للهجرة فى البلاد كافة من الناحية العملية ، أو قد تكون الأرض بعيدة المنال التى ترد منها أصداء وأنباء من نجحوا فيها •

ولقد أصبحت رؤية « المكان السعيد » هذه ، أى ذلك المكان « غير الموجود ها هنا » رؤية قوية فى عقود السنين الأخيرة ، حيث بدأت بأزمة المدن التى صبغت المشهد الحضرى بخصائص المجتمعات الصناعية وما بعد الصناعية ، حتى وصل التوتر بين الانسان وبيئته حد التمزق • وكثيرا ما وصل تشبث المدينة المكانية المثلى بالجانب الحضرى والمعمارى الى حد أنها أوجدت « مدائن مثلى مكانية طبيعية » مثل تلك التى تقوم فى أمريكا اللاتينية وفى الولايات المتحدة • ويكفى أن نذكر منها ما يسمى : مستشفيات الشعب التى أقامها فاسكودة كويروجا فى المكسيك ، وبعثات الجوزويت التبشيرية فى برجواى والأرجنتين والبرازيل وكوميانات الولايات المتحدة •

أرض الأحلام المتشحة بثوب الأسطورة :

ان اتشاح أرض الأحلام بثوب الأسطورة يكون شريف المقصد فى كثير من الحالات • ولقد تغنى المهاجرون الامريكيون « بالصخرة الكبيرة لجبال الحلوى » حيث « لم يغير انسان جواربه » وحيث تقوم « بركة من الخمر » يمكن الطفو عليها بزورق صغير • وحتى نبسط الصورة تبسيطا يمكننا تخيل أراضى الوفرة تلك على أنها من قبيل : أرض كعك السكر ، وأرض الملاح الأخرق ، وغيرها من الأراضى التى استوعبت هجرات فلاحى أوربا العصور الوسطى الجائعين ، والتى صورها بيتر بروجل تصويرا رائعا •

لقد استغلت الدعاية هذه المشاعر • ومن أجل اغراء المهاجرين المحتملين الى الغرب الأمريكى ، قامت صحافة العصر بالاعلان عن فضائل الأراضى التى تشغلها القبائل المعروفة باسم Navajos (١) : وها هو نص اعلان منها « مناخ صحى الى حد أن القبر لا يحفر لانسان الا اذا أطلق عليه الرصاص » • وكانت هذه الأرض الأمريكية هى المدينة المثلى التى لم يوجد بها أرستقراطيون ، وحيث الشعب « غير مقدر عليه أن يكدح ليوفر لهم كل ما يريدون » • ولكن ، وكما ظهر فى فيلم سينمائى حديث اسمه (باب السماء ــ Heaven's gate) لا يدخل فى باب الدعاية التى جذبت الفلاحين الأوربيين الفقراء التى اختلقت حلما مضللا للأرض المأمولة « فى متناول اليد » وأخفت الواقع المرير للاستغلال والبؤس • اكتشف المهاجر ، وهو فى حالة من الحزن ،

---

(١) تعنى هذه الكلمة حرفيا « الحقول العظيمة » الا أن المقصود بها هنا هو قبائل الاتابيسكان الهندية الحمراء ، والتى تعيش الآن فى الأراضى المحظور الصيدفيها بولاية اريزونا ، نيومكسيكو ، وأتاوا • (المترجم) •

أنه لن يعيش على هذه الأرض معيشة أفضل من قبائل « النافيوز » الذين طردهم منها • واستقر فلاحون آخرون من البولنديين هذه المرة فى منطقة نهر « بيرانا (١) » حيث لجأت الدعاية الى تسخير المعجزة فقالت احدى الصحف « لقد بددت العذراء مريم كل الغيوم ، وجعلت الأرجنتين « بلاد ما بين النهرين » جنة خصيبة أعدت لأولئك « الكاثوليك الأبرار » •

وقبل أن نذهب بالحديث بعيدا ، لابد أن نوضح الفرق بين المهاجرين والغزاة • فالمهاجرون يبحثون عن المدينة المثلى مكانيا ، هاربين عادة من الواقعيات التى أجبرتهم على التخلى عن وطنهم الأصلى ، وعن ممتلكاتهم وألقابهم ، والغزاة يحضرون معهم راية بلدهم الأصلى ليغرسوها فى أراضى شعوب أخرى • وليس لدى المخطط الاستعمارى للغازى ما يفعله ازاء المنزلة الوضيعة والتعاسة ، أو البحث عن آفاق أخرى للمهاجر البسيط • وبالطريقة نفسها ، ربما نتحدث عن عمليات نقل العبيد الضخمة من افريقية وعن التجارة المحرمة فى العمل اليدوى من المشرق الذى كان سمة لجزء كبير من سكان أمريكا اللاتينية والبحر الكاريبى منذ القرن السادس عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا •

ومما يدخل فى مفهوم الهجرة بمعناه المحدود نذكر بقصد الاستفادة أنه فيما بين سنة ١٨٢٤ ، وسنة ١٩٢٤ قد رحل من أوربا ٥٢٠٠٠٠٠٠ر٥٢ مليون نسمة ، قصد ٩٣٪ منهم أمريكا (٧٢٪ الى الولايات المتحدة ، ٢١٪ الى أمريكا اللاتينية) والباقى وقدره ٧٪ الى استراليا • ومن الـ ٠٠٠ر٠٠٠ر١١ مليون نسمة الذين رحلوا الى أمريكا اللاتينية استوعب بلد واحد ما يزيد عن ٥٠٪ منهم ، وهو الأرجنتين ، واستوعبت البرازيل ٣٦٪ ، وأرجواى ٥٪ ، أما الباقى وقدره ٩٪ فقد انتشر فى بلاد أخرى بنصف الكرة الأرضية • وسواء كان الباعث على هذه الهجرات باعثا بسيطا أو شريف المقصد ، فان وظيفة المدينة المثلى فى تلك الفترة تعد لافتة للنظر بوجه خاص بالنسبة لدول أمريكا الجديدة • ويعزى الفضل اليها فى أن هذه المجتمعات تماسكت ، خصوصا فى الولايات المتحدة والأرجنتين والبرازيل ، وفى فنزويلا منذ فترة وجيزة •

ولقد كان قوام الهجرات ، الجماعات الأكثر ضعفا وقابلية للاستغلال ، والأفقر اجتماعيا ، بما فيهم طبقا لتقارير هيئة اليونسكو كل من هاجروا لأسباب سياسية ، ومهما يكن من أمر ، لابد أن نوضح بعض السمات التكميلية المميزة بين المهاجرين والمنفيين • فالمهاجر ، فى وقتنا هذا ، ينتقل برغبته الحرة عموما ، الى أرض الأحلام التى اختارها على خريطة المدينة المكانية المثلى ، أما المنفى فلا مناص له الا « البحث عن ملجأ » فى البلد الذى سينقذه من الاضطهاد والسجن أو من الموت • فأحدهما يتطلع الى الأمام يحدوه أمل ما فى المستقبل ، والآخر يفر من ماض دمرت فيه « مدينته

---

(١) نهر فى البرازيل والأرجنتين ، يصب فى نهر بلاتا ، ويبلغ طوله ٤٥٠ر٢ ميل •

(المترجم)

الاجتماعية المثلى » وبذلك يختلف موقفهما حين ينزلان البلد الذى يستقبلهم ، والذى هو أرض الأحلام والموطن الجديد عند المهاجر ، ولكنه ملجأ مؤقت وملاذ فحسب عند المنفى ٠

رسامة البلد الجديد :

قال ميرسيا اليود Mitcea Elisdc لكى تعيش في العالم ، من الضرورى أن تقيمه ويفيد هذا أن كل انسان يميل الى بناء مكانه « المقدس » الذى سوف يحكم من مركزه جغرافيته الفردية الذاتية بقدر خبرة حياته ٠ وما أن يقيم المهاجر نفسه على أرض ما ، حتى يحدوه الأمل فى « تقديسها » وتنظيمها على أنها بيئته ، وفى أن يعيش حياته كلها فى المكان الجديد ٠ وبطبيعة الحال ، يدرك كل مهاجر حين ينزل « العالم الجديد » أن ما كان مأمولا قد منح « لآخرين » بالفعل ، وأن المجتمع الذى يريد أن يتكامل معه مفتوح وقابل للنفاذ ، ويبدو فى كثير من الأحوال أنه سيلفظه ٠ فالعالم الذى وصل اليه مأهول « بآخرين » أى بأناس ، عاشوا هناك قبل أن يهبط هو فيه ٠

وعلى أية حال ، يجد المهاجر نفسه أمام لغة مختلفة ، وقوانين مختلفة ، وعادات وثقافة مختلفة ، ومناخ مختلف ، وأبعاد أخرى ، وسكان آخرين ٠ وتعد صفة « الغيرية » هذه أول أنواع الاغواء المحتوم : أى أن « العالم الجديد » أقدم مما يبدو ٠ وقد ترك هذا التوتر الذى أوجدته المواجهة الثقافية آثاره على الهجرات التى حدثت فى التاريخ البشرى كافة ، وعلى أولئك الذين « سرقوا » المكان الحى من هنود أمريكا الأصليين ، وكذلك على قتال أهل بورتوريكو من أجل « أرضهم » بالجانب الغربى من نيويورك ، وعلى العمال الجزائريين فى المحافظة العشرين من محافظات باريس ٠

وتميل المدينة المثلى فى هذه المواجهة الثقافية الأولى الى أن تبدو معادية ٠ ولربما يشعر المهاجر بأن المدينة المثلى آخذة فى التحول الى فوضى ٠ ولأنه لا يعرف أو لا يفهم « النظام الجديد » الذى أسلم له نفسه ٠ قد يرى الفردوس المأمول من دقيقة الى أخرى ، وكأنه الجحيم ٠ وفى أثناء هذه المرحلة من مراحل مواجهة الواقع ، وفساد الخطة الأصلية للمدينة المثلى يصير اشكال المهاجر مماثلا لاشكال المنفى ٠ اذ يشعر كلاهما باختلاف غير مفهوم بين صورتى أرض الأحلام أو الفردوس المفقود ٠

فما العمل اذن ، اذا كانت المدينة المثلى مستحيلة أصلا ، ولا تزال فى حكم المستحيل من حيث « المكان والزمان » ؟ وفى قائمة المواقف ، وحالات خيبة الأمل التى تعقب المواجهة الثقافية الأولى ، نجد جزءا كبيرا من فهرس المدائن المثلى المتكررة عبر التاريخ قد تنوع شكلا وتطابق « قصدا » ٠ وعلى أية حال ، فان هذه المواقف ليست الا من قبيل الخلايا الجرثومية لمشروعات المدينة فى المستقبل ، ولهجرات جديدة مهجنة تصاغ من « رفض غير المرغوب فيه » ٠

وقد يكون المجتمع المستقبل للمهاجر أو للمنفى مجتمعا مفتوحا أو مغلقا ، تتوفر به احتمالات التحسن الاقتصادى أو لا تتوفر ، وقد تكون أيديولوجياته فى صالح الهجرة أو غير مكترثة بها ، أو أن يكون نزاعا الى كراهية الغرباء ، وفى الجانب الآخر ، قد يصل المهاجر المتطوع ، أو المنفى قسرا ، الى البلد المستقبل ، وحـده أو هو وأسرته ، أو هو وجماعة لا ترتبط به عرقيا ، أو ذات أصل دينى أو سياسى • ويحتمل أن يكون هذا المهاجر أو المنفى أول جماعة ما ، أو قد يصل الى بلد يكون أمثاله موجودين فيه بالفعل ، ويمثلون أقلية عرقية وسياسية أو دينية متكاملة مع هذا البلد بوجه عام • وتنشأ من تفاعل هذه العوامل مجتمعة سلوكيات متعددة محتملة ، تبدأ بأخذ شكل « الاستيعاب » الى أن تصل الى حد التواؤم الثقافى فى سلم هرمى من المواقف لا تقره رغبة المهاجر أو المنفى دائما •

ومن أعظم المواقف الراديكالية موقف « الاستيعاب » الذى فهم على أنه عملية سلبية يختار فيها شخص ما النماذج الثقافية للمجتمع المستقبل له ، ويكبت النماذج السابقة ، وواقع الأمر ، أنه يختار النماذج الجديدة لمجرد التقليد « الشكلى » • وتدخل هنا حالات التجرد من الشخصية ومن الثقافة التى تتمثـل فى تغيير الاسم وانكار الأصل والمنشأ مما يعد موقفا مثيرا للشـجون ، وكان مبعثا للضحك فى الفيـلم السينمائى المسمى « الخبز والشيكولاته » : وتدور أحداثه حول مهاجر ايطالى قصد سويسرا ، فأخذ يقصر شعره ويدعى أن يقرأ الصحف باللغة الألمانية (التى لا يفهم منها حرفا) ويتردد على الحانات المحلية ، كأنه واحد من أبناء سويسرا •

وعلى العكس ، تعد عمليات التلاؤم والتكامل والتطبع الثقافى عمليات ايجابية • والتلاؤم مفهوم من المفاهيم الايكولوجية ، ويشير الى التكيف مع البيئـة الجغرافية الجديدة ، ومع « المستوطنة » التى يجد الانسان نفسه فيها • فالمهاجر الذى يتكيف مع البيئة الجديدة بقصد الدفاع عن كيانه يقسم « عالمه » كقاعدة الى منطقتين حددهما (سالم أبو ــ Salim Abou تحديدا جيدا : فهو يستودع علاقاته الأولية «الوجدانية» بدائرة أسرته وجماعته العرقية ، ولا يستودع المجتمع المستقبل له سـوى علاقاته الثانوية والتجارية • وبعد أن يبدأ بهذا التقسيم يقنع باتخاذ أشكال السلوك المطلوبة للحياة العامة فى البلد الجديد ، ويبقى طرق التفكير والشعور الموروثة لثقافته الأصلية على حالها • وهو لا يبحث فى الأسرة أو فى الجماعة العرقية الا عن المساندة الوجدانية المتينة التى تمكنه ، بلا حزن شديد ، من مواجهة العملية التصارعية التى تثيرها الحاجة الملحة لتعلم شرعة ثقافية يكتنفها ضغط وجدانى صريح •

وفى هذه اللحظة ، تثبت قوة « الميراث الروحى » الذى كونته تقاليد وعادات جماعات المهاجرين أو المنفيين ، أى طرق التفكير واللغة والعقائد والأفكار التى « حقنت » بها هذه الجماعات لكى تبقى فى أرض غريبة • كما تنشأ الأماكن « المفضلة » على أساس من الماضى : فيتحول صقع الوطن ، ومسرح الحب الأول ، ومنزل الآباء ، ووقائع الحياة الغابرة ، الى صورة مثالية تأخذ شكل الحنين القوى الى الوطن • وتميل خطة العيش فى « فردوس مفقود » الى أن تكون بديلا عن « أرض الأحلام » غير الموجودة •

التعادل الأليم لحالات الاخفاق :

حين يجد المهاجر أن أرض الأحلام المأمولة غير موجودة على عكس ما قد قيل له . أو كما صورتها آماله العريضة ، يميل الى أن يخلق فى الأرض الجديدة صورة أخرى لبلده « هو » القديم ، يصبغها بصبغة مثالية ، تشبه « فردوسا مفقودا » بعض الشبه . وقد تتجاوز الخطة حد ما يعرف بالجيتو « الحى المقفل » الذى يصطنعه بعض المهاجرين . وهذه هى اللحظة التى يجرى فيها تعميد المحليات المؤسسة من جديد واطلاق أسماء المحليات التى تركتها جماعات المهاجرين ، واكسابها نوعا من حسن الطالع حيث تسبق بكلمة « جديدة » : « هامبـــورج الجديدة ، وغرناطة الجـــديدة ونيويورك الجديدة ــ New York أو ببساطة تطلق عليها أسماء : برشلونة ، بلنسية . » وفى هــذه الأرباض العرقية المتجاورة التى تنشأ فى المدن الكبرى يكتظ الصـــينيون واليهود والايطاليون والعرب والأفارقة أو اليابانيون ، مجمعين أنفسهم فى « ايطاليا مصغرة » وفى مدن صينية ، وفى مدائن عربية متعددة .

وفى هذه الصورة طبق الأصل « الجديدة » للفردوس المفقود تختلط المشــاعر الغامضة : أى نبذ تلك الصورة التى هرب الانسان منها ، واضفاء المثالية عليها بالحنين الى ما يعتقد أنه قد فقد بلا رجعة . ولهذا السبب تنشأ المحليات بأسماء خيالية مثيرة للذكريات مثل : Antilles, Florida, Jardin América, Valparaiso California, Puerto Edén, Peru, Brazil
(جبل الجنة فى الفارسية ــ كارى ــ فارن) فى محاولة لاضفاء الموضوعية على المدينة المثلى باطلاق اسم ما .

ومن المرجح أن التجربة أكثر صعوبة بالنسبة للمنفى . فالمنفى عموما مشروع سابق فاشل لمدينة اجتماعية مثلى من المؤلم له أن يذكره . ويميل أكثر من المهاجر الى أن يجد ملجأ فى (جيتو) ثقافى وسياسى . ومن ثم تبدو ذاكرته وكأنها مجمدة فى وقت اخفاق المشروع الخيالى ، وما أحدثه من تمزق بينه وبين موطنه الأصلى . ومن هنا جاءت المنازل الاسبانية Cass فى أرجواى ، والأرجنتين ، وشيلى ، وفى العواصم الأوربية التى استقبلت فى السنوات القليلة الماضية موجات المنفيين من أمريكا اللاتينية . وتحاول كلها بطريقة أو بأخرى أن تنفـــذ « جزءا » من المشروع الأصلى رافضة قبول مضى الزمن وتغيير البـــلد . ويعد المكان الجـــديد عدائيـــا لأنه مختلف ومفروض ، ولأن الزمن الجديد زمن مؤقت ، وسرعان ما سيتغير كل شىء فى البـــلد الأصلى ، وستكون « المدينة المثلى الأصلية أمرا ممكنا » .

وعلى نحو يختلف عن المهاجر ، يرفض المنفى أن يضع مشروعات جديدة فى الأرض التى استقبلته ، لأنه متشبث بالأمل الحى فى أن « الأمور ستتغير » وفى أنها « لا يمكن أن تستمر بهذه الطريقة » . ألم يعتقد المنفى الأسبانى طوال أربعين سنة فى أن سقوط فرانكو « وشيك الحدوث » ؟ ألم يتنبأ منفى من شيلى بنهاية دكتاتورية بينوكيت Pinochet ، وهو يقرأ رسالة وجيزة تنقلها وكالة أنباء فى ركن من

مجلة مطبوعة بلغة لا يملك أداتها ؟ ويقل التكيف مع البيئة الجديدة الى أدنى حد للبقاء ، حتى على الرغم من اطراده ، ولن يعترف المنفى به · ويقول « سأغادر هذا البلد » بأسرع ما يمكن ، دون أن يتحقق من أنه يغرس جذورا فى البلد الجديد ، وأنه يمر من خلال القدر البسيط منه الى التكامل ·

والتكامل هو المستوى الثانى لما نسميه « العمليات الايجابية » للهجرة والنفى ، ويفترض أنه نوع من « الاقحام الحقيقى » فى بنيات المجتمع الجديد ، وعلى أية حال ، فان هذا التكامل كما قال بيير جورج : « يعانى من تعادل عمليات الخداع » وهو تعادل أكثر من مؤلم بالنسبة للمنفى ·

ومن المعروف أن المهاجر بواعثه أقوى على القيام بالرحلة الى أرض الأحلام ، وأنه أكثر ميلا الى الخضوع لاغراء عادات البلد الذى يصل اليه ، حتى انه يميل الى تغيير جنسيته اذا تطلب الأمر ·

ولكى نعادل حالات الاخفاق ، ولكى نتكامل ، يتطلب الأمر تنازلات كثيرة ، بل التضحية بالمفهوم المثالى الأصلى ، مادام هناك تكامل ، خاصة اذا كان ناجحا ، ومع ذلك لم يشعر المهاجرون والمنفيون قط بأنهم مقبولون أو معترف بهم بصفة كلية · وسوف يكتشفون وراء كل ايماءة انعكاس حالهم « كأجانب » · كما تثير لغاتهم وعاداتهم ردود فعل ايجابية أو سلبية طبقا لنمط المجتمع الذى يعيشون فيه سواء كان مجتمعا مفتوحا أو مغلقا · وسيعرفون دائما أن دوائر بعينها سوف تتنـــكر لهم بسبب لغتهم أو جنسهم ، أو اختلاف أصلهم ·

ويظهر سوء التكيف هذا فى نوع من مركب النقص ، أو فى نقطة الحـد من النشاط بالنسبة لكثير من المهاجرين ، وبخاصة أولئك الوافدين من البلاد « النامية » ويعيشون فى مجتمعات مفروض أنها متقدمة · ولا يدرك المهاجر فى هذه الحالات أنه يحمل قيما ثقافية تسهم فى اثراء المجتمع الجديد · ومع ذلك ، فان مركب النقص هذا لا يؤدى به حتما ، فى الوقت نفسه ، الى تعلم لغة وعادات البـــلد الجديد · ومن الصعب الحفاظ على التوازن بين تراث منشئه الذى يحتفظ به فى البلد الجديد ، وبين التكامل فى بعض العوامل التى تعد من العوامل الايجابية · بل ان الأمر لأكثر صعوبة عندما نتخيل أن مهاجرا من جماعة عرقية أو ثقافية يقترب من جماعة مهاجرة أخرى ، وافدة من آفاق وثقافات مختلفة · كما أن الاحتكاك بين مجتمعات الأقلية المختلفة ، حتى ولو كانت تعانى المشكلات نفسها ، ضئيل بصفة عامة ، ويكتنفه الصراع فى حالات كثيرة · ويكفى أن نذكر المعـــارك التى دارت بين الجماعات العرقية المجـاورة لمجتمعات المهاجرين فى مدن مثل : لندن ونيويورك · وربما يتطلب التكامل الحقيقى اعتمادا متبادلا ثريا مطردا بين الأجناس والثقافات ·

مسخ المدينة الأصلية المثلى :

بالنسبة للجزء الأعظم من هذه الصعوبات ، يكون التغلب عليها بوساطة الأطفال الذين ينجبهم المهاجر والمنفى للبلد الذى قد استقبله : والمعنى المجمل للفقرة التالية يوضح ذلك :

« ان الذى ينحدر من أب من بلنسية وأم من جزر كناريا ، وتجرى فى عروقه دماء تاماناكو وباراماكونى الدافئة ، تماثل خصائصه خصائص ذلك الذى يفد من أرض جدباء فى صورة المصلوب صدرا الى صدر مع المتدرعين بالسلاح ، والمولودين عراة ، ويتمتعون بشخصيات بطولية » (١) .

وحتى لا نصل الى هذا الحد العاطفى المتطرف ، من الواضح أن طفل المهاجر الذى لم يولد فى أرض المدينة المثلى « من الطبيعى » أن يشعر بالتكامل مع بلده الجديد .

وبطبيعة الحال ، لا يحدث هذا التكامل دون أى صعوبات . ويشعر طفل المهاجر ، وهو آخذ فى الكبر بأن « الغريب » أسرته هو ، وأن لغة آبائه وكثيرا من عاداتهم « غريبة » . كما يتطلب اثبات وجوده فى المجتمع الذى ولد فيه « انكار » جزء من ثقافة الأسرة ، وهو انكار لا يكون واعيا أو مطلقا على الدوام . فضلا عن أن ما تثيره الأسرة من مناقشات تمثل نوعا من الضعة حين يقارن طفل المهاجر « سوء ترتيب » والديه مع بيئتهم ، وتتسم فترة مراهقة الكثيرين من أطفال المهاجرين أو المنفيين بهذا الشعور بالضعة . وتستمر حركة الهجرة فى المكان الجغرافى ، التى حققها الآباء ، فى الفراغ العقلى لأطفالهم .

ولا يطول هذا الانكار وهذا التحدى وقتا أكثر من المطلوب لاثبات الذات والاعتراف المأمول فى البلد الذى اتخذ مهجرا أو منفى . وليس هذا تمزق ، بل مسخ . وبأسرع ما يمكن ، يقوم تكافل خفى بين حياة الطفل وأرض أجداده النائية . وتلك ليست مسألة حب لبلد ما لا يعرفه ، ولكنها نوع من « اضفاء مثالية بعينها » على الأصل . وما أن يتحرر الطفل من جوانب الثقافة الأبوية التى يشعر أنها عقبة أمام تكامله الكلى ، حتى نجده يقيم علاقة مساواة مع العالم ومع أصوله . وتتحول المدينة المثلى الى مكان . ان المدينة المثلى ليست ها هنا — فى العالم الجديد — انها هنالك — فى قرية من قرى قشتالة ، وعلى شاطىء البحر فى الجليل أو أيرلنده ، وبين الجبال فى واد من وديان ايطاليا ، وفى قرية جبلية يعطرها شذى أشجار التفاح بجنوبى بولنده .

---

(١) وردت هذه الفقرة فى نص المقال باللغة الأسبانية . وهذا مجمل معناها .
(المترجم)

وفى حالات كثيرة ، وبسبب أشياء ترقى الى مرتبة التقديس نجد (الصــور الفوتوغرافية القديمة للأصقاع النائية ، وصور الأشخاص ، والهدايا التذكارية ، والرسائل والكتب وغير ذلك من الأشياء) يسـتعيد بهـا الأطفـال (العصر الذهبى المفقود) لآبائهم ، ويمارسون « تجربة خفية للموطن الأصلى » كما يقول Eliade ولربما تترجم هذه المدينة المثلى الجديدة الى نوع من « الحجج » الى الأصول وأرض المنشأ. ومن غير أحفاد الايطاليين ، أو الأيرلنديين يزور قرى أسلافهم ، ومن غير الهنود يفد الى قرى مفقودة فى أراغون أو ايسترامادورا بقـلوب زاخرة بالحنين الى الوطن ، والى ماض لم يعرفوه . انهم وسام احتياطى ، وتكرار لمشروع مدينة مثلى لا مناص منهـا « والسعادة توجد حيث لا يوجد الانسان) .

المزج الثقافى وتحول المجتمع :

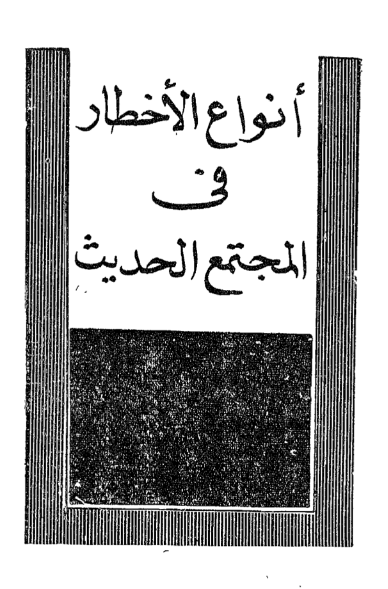
لا يجب النظر الى الهجرة والنفى فى ضوء المدينة المثلى المفقودة فى أرض المنشأ ، أو فى أرض الأحلام ، ولكن يجب النظر اليهما فى ضوء نتيجة أكثر تواضعا ، معروفة بشكل أفضل وأوضح : ألا وهى التطبع الثقافى والتفاعل الحقيقى بين الثقافات التى يجرى الاحتكاك بين بعضها والبعض . لأن ما يراه البعض تمزقا . كاملا ليس أكثر من شكل من المسخ ، وأن ما يعتقد أنه سيفقد بفعل الهوية الثقافية للأصول ، قد يكون ثراء للمجتمع الجديد ، أو بالمجتمع الجديد ، وبديلا (للنزعة الثقافية الجمعية) وللمزج والتباين ، وهما من العوامل الايجابية والدينامية ، قبل كل شىء . وكما قال روجر باستيد : « ان التطبع الثقافى هو الذى يحول المجتمعات المغلقة الى مجتمعـات مفتوحة ، وان التقاء الثقافات وعمليات المزج بينها وترجماتها ليست كلها الا عوامل للتقدم ، أما المرض ، اذا كان ثمة مرض ، فليس الا مسخا للدينامية الاجتماعية أو الثقافية » .

وثمة أمر مغاير لهذه العملية فى حالة المنفيين السياسيين ، الذين بعد أن يكونوا قد أخذوا فى التكامل مع المجتمع الذى وجدوا ملجأ فيه ، يعودون الى بلادهم الأصلية برؤية عالمية للاشكال القومى ، ويرجع ذلك الى بعد مسافة البقعة التى قد عاشوا فيها . وكما يذكرنا Felipe Herrera « نحن لا نحتاج سوى التفكير فى التجربة الايجابية لكثير من المنفيين الأوربيين الذين صـاروا أبطـالا للاستقلال الأمريكى من أمثــال ، أندريه بيلو ، ميراندا ، بوليفار ، أو هجينيز ، ومن المنفيين فى أمريكا الجنوبية رجال مثل : سارمينتو ، بارتولوميه ، ميتر ، ألبرتى ، جبرييل أوكامبو ، جوزيه جرفاس أرتيجاس .

ويقدم موضوع العودة الى بلد المنشأ فى حالات أخرى تتعلق بالعجز والتسليم . والنزاع قائم بالفعل بين الأمريكيين الجنوبيين المنفيين فى أوربا . وقد فتحت النشرة المعروفة باسم Comunidad التى تصدر فى استكهولم باب المناقشة حول موضوع « العودة » قائلة : « فى المنفى ــ ومع ذخائر التكيف مع بيئة ما ، تجد موضوع العودة

فى التحليل النهائى معاديا أو غير ملائم ، وبمعنى آخر هو أن العودة ليست الا تعبيرا عن رغبات الكثيرين الذين يرون أحلامهم تتلاشى دون مقاومة للتيارات الجديدة • ومن ثم يتحد الأمل الكاذب والرغبة فى الشوق للعودة الى ثرى المنشأ ، والى الشخصية والطرق المعروفة • عودة الى أمن الوطن • عـودة يفترض فيهـا أيضـــا « عودة فى الايديولوجية » • وبطبيعة الحال ، فان ما نقترحه فى ختام هذا المقال ، ومما له أهمية أعظم هو « العودة الى مشاركة لافتة للنظر هنا وهناك فى تصحيح مصيرنا الاجتماعى الجمعى • ومن أجل التسويات المتيسرة دائما ، ومن أجل القيم الثورية ، لابد أن نواصل تلمس الطرق الموصلة الى هذه المشاركة ، والاستعداد والتجريب » •

وختاما ، ترتبط هذه الصورة النهائية ببداية هذا المقال • لأن عمليات الاحباط ومخادعة المهاجرين والمنفيين ليست سببا يدعو الى التخلى عن « مدائن مثلى محتملة » • ومع الوجود الدائم « للقصد الخيالى » وحده سوف تستمر الديناميات ومسائل التحليل الجدلى بين الأسطورة والواقع • فكم من الأطفال أبناء المنفيين الأسبان فى أمريكا ، هم اليوم أمريكيون لاتينيون منفيون فى أوربا ؟ وكم من أطفال هؤلاء الأطفال يبحثون ، أو مضطرون الى البحث عن مدائن مثلى جديدة فى المستقبل ؟ لقد صنعت الهجرة والنفى تاريخ الجنس البشرى ، وسيستمران ، وبفأل حسن ، فى صنع تاريخ المدينة المثلى •



فى ١٩٧٦ أجريت فى السويد دراسة شاملة للأخطار على اختلاف أنواعها ، تحت رعاية لجنة البحوث المستقبلية . وقامت هذه الدراسة على ثلاثة مبادىء : أولها ان المجتمع الحديث خلق نظما تكنولوجية جديدة تزداد تعقدا واتساعا يوما بعد يوم ، وثانيها أن النظم الكبرى ، وان كانت ناجحة من الناحية الاقتصادية ، عرضة للانهيار ، ومن ثم تؤدى الى حدوث الأخطار . وثالثها أن مستوى المعيشة يزداد ارتفاعا باستمرار ، ولكن ذلك يجر الى بعض الأخطار . وواضح أن هذه الدراسة تقوم على استقراء الحوادث التاريخية .

وعند عرض هذا المشروع فى ١٩٧٦ كانت الفكرة العامة السابقة هى أن المجتمع الحديث يعرض الفرد لبعض الأخطار التى لا يمكن تحديد أسبابها ، لأنها ناشئة عن قرارات صادرة عن المنظمات والهيئات العامة والخاصة .

ولكن هذه النظرية العامة عارضتها نظرية أخرى نشرت فى الوقت نفسه تقريبا ،

الكاتبة : سيبرجيتا أودن

ولدت عام ١٩٦٥ وأصبحت أول سيدة أستاذة فى جامعة لوند . وقد أسهمت فى تقدم ثلاثة مجالات هامة في البحث التاريخى السويدى .

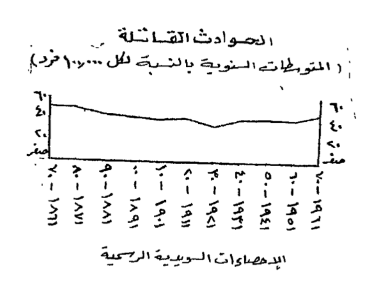
المترجم : أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ورئيس مشروع الألف كتاب بوزارة التعليم سابقا .

ففى ١٩٧٦ نشرت الصحيفة السويدية المسماة « أربتيت » مقالا بقلم العالم الطبيعى البروفسور طورستين غستافسون قال فيه « انه يبدو أن النظرية القائلة بأن الأخطار ازدادت فى العالم التكنولوجى الحديث تلقى قبولا عاما ، ولكننا اذا قسنا على امتداد الزمن الأخطار الناجمة عن الحوادث التى أفضت الى الموت وجدنا أنها تناقصت ابتداء من ١٨٦٠ حتى الوقت الحاضر » . وختم غستافسون مقاله بقوله : « يتضح مما سبق أن أخطار الحوادث تناقصت بدلا من أن تزداد ، بنسبة ٢٥٪ ، وأن العالم المعاصر الذى نشأ عن العلوم الطبيعية ، والطب ، والصناعة ، والاختراعات التكنولوجية ، أقل تعرضا للأخطار من أى مجتمع وجد حتى الآن » أ هـ .

وهكذا نجد أنفسنا أمام نظريتين متعارضتين ، فأى النظريتين أقرب الى الصواب؟ هل تحولنا منذ أواسط القرن التاسع عشر نحو مجتمع زادت أم قلت فيه الأخطار ؟ لا شك أن هذا السؤال جوهرى ، وأنه يتطلب بحثا تاريخيا دقيقا . وسنحاول الاجابة عنه فى هذا المقال ، ولكنها لن تكون سوى اجابة تقريبية على أكثر تقدير .

ولكى نقيس التغييرات الطويلة الأجل التى تطرأ على أنواع الأخطار على المستوى القومي نستطيع أن نستقرىء الاحصاءات الخاصة بالحوادث التى أفضت الى الموت ، وأن نتخذ مؤشرا من مجموع هذه الحوادث خلال السنوات المختلفة ، ثم نوجد النسبة بين هذه الحوادث ومجموع الوفيات ، وكذلك نسبة هذه الحوادث ــ بواسطة نســبة الوفيات ــ الى اتجاه عدد السكان فى البلاد (الرسم البيانى ١) • ويلقى الرسم البيانى (١) الضوء على كثير من الحقائق ، اذ يشير هذا الرسم خلال سلسلة زمنية تبدأ فى ١٨٦١ وتنتهى فى ١٩٥٠ الى انخفاض طفيف فى عدد الحوادث القاتلة وحوادث الانتحار خلال العقد الثالث ثم تحدث بعدها زيادة طفيفة فى هذه الحوادث • وهذا من شأنه أن يدحض نظرية البروفسور غستافسون القــائلة بتناقص الأخطـار فى المجتمع • وكان الناس الذين استفادوا من تناقص الأخطار هم الذين عاشوا خلال السنوات التى انقضت بين الحربين العالميتين ، فى حين أن الجيل الحالى يواجه زيادة فى الأخطار القاتلة الناشئة عن الحوادث •



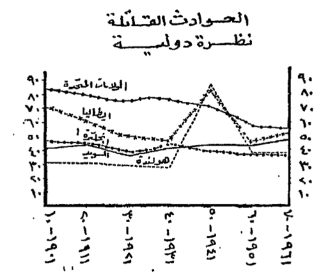
على أن الأغرب من ذلك هو أن الفروق صغيرة جدا بين السنوات ، وأن المعدل خلال المدة كلها ثبت عند ٤٠ حادثة سنويا بين كل ١٠٠٫٠٠٠ نسمة من السكان • والنتيجة التى نستخلصها من ذلك أن التغييرات الأساسية التى تطرأ على المجتمع على المستوى القومى والتاريخى خلال حقبة طويلة من الزمن ليس لها أى تأثير كبير على الأخطار التى يتعرض لها المجتمع ، مقيسة بالحوادث القاتلة •

ورب سائل يقول : هل هذا المعدل من الحوادث الذى ظل ثابتا مئة عام تقريبا وقف على السويد وحدها أم له نظير فى البلاد الأخرى ذات الأحوال المعيشية المماثلة ، أى فى العالم الغربى الصناعى ؟ أقول ردا على هذا السؤال انه ليس من السهل على الاطلاق جمع معلومات وبيانات مماثلة خلال هذه السلسلة الزمنيـــة الطويلة التى شملتها الاحصاءات السويدية • ولكن بعض الاحصـــاءات التى جمعت فى انجلترة وهولندة تبين أن التقدم الذى حدث فى شمال غرب أوربا امتاز بمعدل ثابت ومشابه

نسبيا من الأخطار • هذا اذا استثنينا نتائج الحرب العالمية الثانية التى أدخلت فى احصاءات هولندية (الرسم البيانى ٢) • ويلاحظ أن الحوادث القاتلة بلغت أقصاها فى الولايات المتحـدة وايطاليا فى بداية هـذه الفترة ، ولكن هاتين الدولتين أصبحتا بالتدريج مجتمعات « آمنة » ، مع استثناء فترة الحرب هنا أيضا •

وحدث ارتفاع طفيف فى مؤشر الحوادث القاتلة خلال العقد السابع فى كل البلاد ما عدا الولايات المتحدة • ومن الأمور المحيرة أيضا ثبـــات هذا المؤشر حـول رقم ٤٠ ـ ٥٠ سنويا بعد الحرب العالمية الثانية • ترى هل يعنى ظهور هذا المؤشر مع قيام مجتمعات الرفاهية فى العالم الغربى ؟

واضح أنه يتعذر تفسير هذه الظاهرة العجيبة بواسطة الأرقام الاجمالية التى بنيت عليها الرسوم البيانية القومية • ولكن يجب ألا تعزب عن بالنا النظرية القائلة باحتمال وجود علاقة بين أعمال الانسان وأخطار الطبيعة ، بمعنى أن الأخطار الطبيعية تحمل الانسان على اتخاذ الاجراءات الكفيلة بدرئها • ويلاحظ فى الوقت نفسه أن التكنولوجيا الجديدة تهدد الحياة البشرية بأخطار جديدة ، وهذا يحمل الانسان على التقليل من هذه الأخطار • وظاهر أن هذه الظاهرة تتطلب زمنـا طويلا حتى يظهر أثرها ، ولذلك لا نستطيع ملاحظتها الا بعد حقبة طويلة من الزمن •



الولايات المتحدة : التاريخ الاحصائى للولايات المتحدة منذ عهد الاستعمار الى الوقت الحاضر ، ١٩٧٦
ايطاليا : التاريخ الاحصائى بايطاليا ، ١٩٦١ - ١٩٧٥ •
انجلترة : مكتب التعداد والمسح السكانى • احصائيات الوفيات والحوادث والعنف ، ١٩٧٥ •
السويد : الاحصاءات السويدية الرسمية •
هولندة : ١٨٩٩ - ١٩٦٩ • المكتب المركزى للاحصاءات ، ١٩٧٠ •

التغيير الاجتماعى ونطاق هذا التغيير

نشأ المشروع السويدى من فكرة غامضة هى فكرة الانتقال من مجتمع صغير النطاق الى مجتمع كبير النطاق • ويلاحظ فى البحوث التاريخية والاجتماعية الكبيرة أن استخدام عبارة المجتمع الصغير النطاق والمجتمع الكبير النطاق أقل شيوعا من عبارة المجتمع التقليدى والمجتمع الحديث • ونحن فى هذا المقال نعتبر المجتمع الصغير النطاق مرادفا للمجتمع الزراعى التقليدى ، والمجتمع الكبير النطاق مرادفا للمجتمع الصناعى الحديث •

وقد وضعت مؤلفات شاملة فى هذا الموضوع ، وبخاصة فى كيفية الانتقال من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث • وظهر منذ الحرب العالمية الثانية فرع خاص من البحوث الاجتماعية ، والبحوث الاجتماعية التاريخية ، يعالج موضوع التحول من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث • ولكن ظهر اتجاه ماركسى قوى معارض لهذا الاتجاه يتضمن بعض النظريات عن كيفية الانتقال من النظام الاقطاعى الى النظام الرأسمالى •

ويمكن القول بوجه عام بأن الباحثين يرون فى عملية التغيير عملية تطورية تدعو للتفاؤل • ولذلك اعتبر التطور مرادفا للتقدم ، وهدفه هو الوصول الى مجتمع الرفاهية • وقد أجريت البحوث الخاصة بعملية تحويل المجتمع التقليدى الى مجتمع حديث بهدف صريح ، هو تقديم بعض النماذج والأنماط الى المجتمع التقليدى فى البلاد النامية للتعجيل بعملية « التحديث » (التحول الى مجتمع حديث) رغبة فى أن تنعم البلاد غير الصناعية ــ على وجه السرعة ــ بالمزايا التى يتمتع بها المجتمع الحديث •

ولكن البحوث التى دارت حول الآثار السلبية لعملية التحديث كانت قليلة • بيد أن نقاد المجتمع المتقدم من الناحية التكنولوجية مثل لويس مامفورد ، وارتش فروم ، وجاك ايلول ، الذين عالجوا الموضوع من زوايا مختلفة ، أشاروا الى بعض الآثار السلبية غير المقصودة فى الأوضاع الاجتماعية بدولة الرفاهية ، واقترحوا بعض الاصلاحات الضرورية ، تماما كما أدت الآثار السلبية الواضحة فى المجتمع اللبرالى (الحر) التى أضرت بالعمال الى بذل الجهود لاجراء الاصلاحات اللازمة على أسس لبرالية اجتماعية أو على أسس اشتراكية • ثم ان الدعوة الى المحافظة على البيئة والمخاوف الناشئة عن القنبلة الذرية والقوة النووية أدت الى اشتداد حركة النقد ، ووسعت قاعدة الجماعات التى اشتركت فى هذه الحركة •

وعلى الرغم من أن هذه الحركة النقدية الموجهة الى الأخطار الكامنة التى تدهم الأفراد فى المجتمع الحديث تستند أحيانا الى الوقائع التاريخية فانه لا توجد ــ حسبما أعلم ــ أى دراسة منهجية لأنواع الأخطار وما طرأ عليها من تغيير خلال حقبة تاريخية طويلة •

ولذلك فان واجبنا الأول هو تحديد نقطة البداية أى البدء بالمجتمع التقليدى الصغير النطاق ثم دراسة التغييرات التى طرأت عليه فحولته الى مجتمع كبير النطاق ٠

ويتسم الانتقال من المجتمع التقليدى الى المجتمع الحديث فى أوربا الغربية ببعض التغييرات المميزة التى يرتبط بعضها ببعض خلال الأحـداث التاريخية ، أى يتسم ببعض العمليات التاريخية ٠

فمن الناحية الاقتصادية : يتسم الانتقال بحركة التصنيع ، وصـبغ الزراعة بالصبغة التجارية ، مما يؤدى الى التطور الاقتصادى ، وتنوع المهن ، والتخصص المهنى ، واستخدام التكنولوجيا الجديدة ، واستغلال المصادر الجديدة للطاقة ، واحلال الحسابات الاقتصادية والتخطيط للمستقبل محل الأنماط التقليدية المتبعة فى صنع القرار ٠

أما التغيير فى نطاق هذه العملية فيمكن أن يقاس بالزيادة السريعة فى استهلاك الطاقة ، وزيادة الاستهلاك الفردى ، والاتجاه نحو دعم وتنمية الوحدات الصناعية ٠

ومن الناحية الثقافية : يتسم الانتقال بالتحديث بأوسع معانيه ، ويؤدى الى تغيير نظام التعليم واطالة مدته ، وتوصيل المعلومات على نطاق أوسع وأكثر فاعلية ، وحرية السفر والانتقال ، وزيادة المشاركة السياسية والرفاهية العامة ٠ يضاف الى ذلك أن الدور الذى يقوم به الفرد لا يصبح مرتهنا بالمركز الاجتماعى الموروث بل يرتهن بالأوضاع الطبقية فى المجتمع ٠ وهدف السياسة العامة للدولة هو ازالة الفروق بين الأفراد وتأكيد المساواة أمام القانون ٠

أما التغيير فى نطاق هذه العملية فيمكن أن يقاس بانتشار القيم الثقـافية ، والمنافع الاجتماعية ، وزيادة عدد المشتركين في الانتخابات والملتحقين بالمدارس والجامعات والمستشفيات ، واتساع نطاق الاتصال الجماهيرى (عن طريق الاذاعة والصحافة الخ) ، والسياحة واللامركزية فى نشر الثقافة ٠

ومن الناحية الاجتماعية : يتسم الانتقال بالتحضر (انشاء المدن) واللامركزية بمعناهما الواسع ٠ وهذا يتضمن الهجرة الداخلية (من الريف الى الحضر) ، والاسكان الكثيف ، وتعمير المناطق القليلة السكان ، والفصل بين محل الاقامة ومحل العمـل ، واعادة تنظيم المجتمع ٠

أما التغيير فى نطاق هذه العملية فيتضمن بصفة خاصة زيادة الحجم الجغرافى للمدن ، ومحاولة انشاء المدن الكبيرة ، وزيادة حجم المجتمعات فى المناطق القليـلة السكان ، وزيادة محاور شبكات الانتقال ، وزيادة الاشتراكات المخفضة في وسـائل الانتقال ٠ وقد أدى هذا الى تعقيد المشكلات الخاصة بتخصيص الوقت ٠

ومن الناحية التكنولوجية : يتسم الانتقال بتطوير الأساليب التقنية الخاصة بميكانيكا المواد المساعدة على اتساع نطاق المبانى ، ونظم الانتقال ، واستهلاك الطاقة . وقد أدى التوسع فى تكنولوجيا الكهرباء الى زيادة قدرة قليل من الأفراد على النظم التى تركزت من قبل فى يد الكثيرين .

ومن الناحية السياسية :يتسم التقدم بتحول التركيز فى السلطة والمسئولية السياسية من الجماعات المختصة باصدار القرارات فى مناطق صغيرة (كالأبرشية والمقاطعة) الى الجماعات المختصة باصدار القرارات فى منطقة كبيرة (كالأمة أو الدولة) . وتعد المشكلات المتعلقة بالديمقراطية على جانب كبير من الأهمية . وهذه المشكلات هى مشكلة المركزية واللامركزية ، ومشكلة اصدار القرارات بين البيروقراطية المتزايدة العدد والنواب المنتخبين القليلى العدد .

والآن وقد حددنا مؤشرات التحول من المجتمع الصغير النطاق الى المجتمع الكبير النطاق يتعين علينا أن تحدد الأخطار التى تنتاب هذين النوعين المثاليين من المجتمعات الانسانية ، مع ملاحظة أن التعميم فى هذا الموضوع من شأنه أن يحجب الفروق الأساسية بين الأحداث التاريخية ، والخصائص التى تمتاز بها الأماكن المختلفة .

أنواع الأخطار فى السويد ١٨٦٠ ـ ١٩٧٠

فى وسعنا أن نطبق هنا نظرية الاحتمالات ، وذلك بتقسيم الأرقام الدالة على الحوادث القاتلة على المستوى القومى الى عناصرها الأساسية ، أى تحليل تطور كل نوع من الأخطار . بيد أننا بحاجة أيضا الى المعلومات والبيانات الخاصة بتصور الناس لماهية الأخطار حتى يتسنى لنا أن نعرف : أى الأخطار حاول الانسان تجنبها أو التقليل منها .

وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن تصور الانسان لماهية الأخطار فى المجتمع التقليدى يرتبط ارتباطا وثيقا بالعقائد الدينية ، والخرافات ، والعادات الشائعة .

وجدير بالذكر أن الدعوات والابتهالات العامة التى تتلى فى الصلوات الدينية ، وبخاصة ما ورد منها فى كتاب « الدعوات » بالكنيسة ، يدلنا على تصور العقائد الدينية الرسمية لأنواع الأخطار . ويرجع تاريخ هذا الكتاب الى القرون الوسطى فى تاريخ الكنيسة الكاثوليكية ، ولكنه ظل قائما حتى بعد حركة الاصلاح الدينى التى قام بها مارتن لوثر ، واحتفظ بأهميته فى المجتمع قبل الصناعى . وينوه هذا الكتاب بالأخطار الآتية التى تتعرض لها الحياة الانسانية والصحية والبشرية ، حيث ورد فيه ما يلى نصه :

« اللهم احفظنا من الآفات والمجاعات ، ومن الحروب والصراعات ، ومن حوادث الشغب والخلافات ، ومن شر البرد (بفتح الراء) والعواصف ، ومن النار والأخطار ، ومن الموت بيد البطش والعدوان » أ هـ .

واذا تأملنا هذا النص الذى يحدد أنواع الأخطار وجدنا أنه يتضمن أولا الأمراض الوبائية ، ثم الحرب ، وسوء الأحوال الجوية ، ونقص المحاصيل الزراعية ، والحرائق ، وكلها مجالات يمكن القول بحق بأنها محفوفة بالأخطار •

وهناك فئات من الناس تواجه أخطارا خاصة بالحياة والصحة ، كالمرأة الحامل والنفساء ، وابن السبيل المسافر برا وبحرا • وهناك دعوات خاصة لكل الأوقات المحفوفة بالخطر ، مثل أوقات الحروب ، والمجاعات ، والأمراض المعدية (بضم الميم وسكون العين) ، والزوابع والعواصف • ومن الواضح أن الناس كانوا يعتبرون هذه الأحوال غير الطبيعية عقابا من الله لهم ، ولكنهم كانوا يتحملونه صابرين اعتقادا منهم بأنه بلاء أخف من غيره • وكانت هناك دعوات خاصة للأشخاص الذين يزاولون احدى المهن المحفوفة بالخطر ، مثل الملاحين ، والصيادين ، وعمال المناجم •

ومع أن الرأى المسيحى الرسمى هو أن الأخطار الاجتماعية عقاب من الله له ما يبرره ، فان كتب الدعوات التى يستعملها الأفراد تعبر عن اتجاهين نحو الأخطار يختلفان اختلافا تاما : أولهما ينظر الى العالم والحياة الانسانية بعين التشاؤم ، ويرى أن المرض والخسائر والموت أمر طبيعى فى الحياة الدنيوية ، أى أن الحياة هى « وادى الدموع » وأنها من عمل الشيطان وأعوانه من الأرواح الشريرة • وعلى هدى هذا الاعتقاد حاول الناس التقليل من الأخطار بالتوبة والتكفير عن الخطايا • وفى مقابلة هذا الرأى رأى آخر يتسم بالتفاؤل بشأن أحوال الحياة ويدعو الى محاولة التخفيف من الأخطار بالتضرع الى الله رجاء أن يكشف الضر برحمته •

وجدير بالذكر أن أنواع الأخطار التى نص عليها كتاب الدعوات الكنسية فى المجتمع التقليدى الصغير يرد ذكرها أيضا فى نصوص التشريعات القروسطية (نسبة للقرون الوسطى) التى تصف الحوادث المتوقعة • وهذه الأخطار تشمل المجالات الآتية : الرحلات البحرية ، والانتقال بمركبات الجليد (مركبات أو عربات لنقل الأشخاص والسلع على الجليد أو الثلج) ، والحرائق ، والحروب ، والأوبئة •

واتسمت الآراء والمعتقدات الشعبية عن الأخطار وطرق الوقاية منها بما نعده الآن ضربا من الخرافات ، اذ كانوا يعتقدون أنها تصدر عن قوى خفية يجب استرضاؤها أو عن أشخاص شريرين يتقربون اليهم بالطقوس الدينية لاتقاء شرهم • يضاف الى ذلك وجود عدد من المعتقدات الشعبية بشأن الأخطار التى تعرض للحياة والصحة •

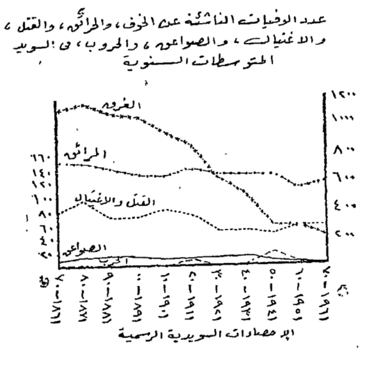
وعلى الرغم من اعتقاد الناس فى المجتمع التقليدى بأن الأخطار جزء من التدبير الالهى لنجاة الانسان فى الآخرة فانهم اتخذوا من الأسباب ما يدرأ الأخطار التى تهدد الأفراد • وفى وسعنا أن نجد أمثلة لذلك فيما نعرضه فيما يلى لمختلف الأخطار وما طرأ عليها من تغييرات :

فالحرب كانت خطرا متكررا يهدد حياة الأفراد وصحتهم فى المجتمع التقليدى ، وحاول الناس درءها بواسطة النظام الاقطاعى المبنى على تعدد ضروب الولاء الذى يربط الأقنان بالأسياد ويهيىء لهم مختلف وسائل الدفاع •

وفي المجتمع السويدى التقليدى الصغير النطاق عمد الفلاحون الى عقد معاهدات محلية تعرف باسم معاهدات السلام بين الفلاحين على طول الحدود ، تقليلا لأخطار الموت، وسوء الصحة ، والخراب الاقتصادى ، مما كان ينشأ عن الصراعات التى تنشب بينهم على المستوى القومى • ولكن من الواضح أن نمو الوحدة القومية خلال القرنين ١٦ و ١٧ زاد من صعوبة عقد هذه المعاهدات • ولذلك كانت الخسائر كبيرة فى الأرواح بين كل من العسكريين والمدنيين خلال فترة التوسع فى بحر البلطيق على مناطق الحدود •

وقد أدى مركز السويد الممتاز فى السياسة الخارجية خلال الـ ١٥٠ سنة الأخيرة الى خفض عدد الوفيات بسبب الحروب فى احصاءات الوفيات السـويدية (الرسم البيانى ٣) • ولكن من الواضح أن الأخطار المحسوبة التى تصيب الحياة والصحة فى حالة الحرب النووية هائلة ومعروفة ، ذلك أن قدرة التكنولوجيا الجديدة على التدمير بما يتجاوز ابادة العدو قد خلقت موقفا تاريخيا فريدا •

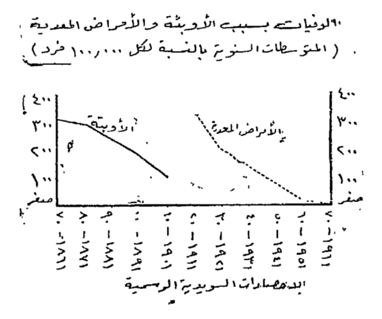
وحالة العنف التى تتسم بها الحرب نظيرها على المستوى الفردى فى جريمة الاغتيال والقتل • وخلافا لما هو معتقد بوجه عام هبط عدد الوفيات الناجمة عن القتل والاغتيال باطراد من ١٨٦٠ الى ١٩٥٠ (الرسم البيانى ٣) • ويمكننا أن نلحظ خلال العقدين الماضيين زيادة طفيفة فى هاتين الجريمتين يستشهد بها الباحثون كلما حاولوا اثبات أن الجريمة أخذت فى الازدياد فى المجتمع الحديث • ولكن من الواضح أن هذه



الزيادة لم تصل الى مستوى العنف الفردى الذى وجد فى المجتمع قبل الصناعى ٠ وتلقى البحوث التاريخية المعاصرة عن التاريخ الاجتماعى لجرائم العنف بعض الضوء على الأحوال التى تؤدى الى هذا الاتجاه ٠

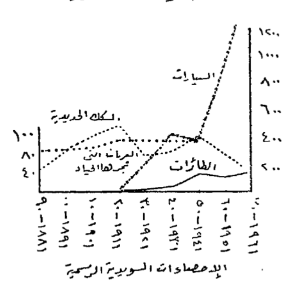
وكان خطر « الأمراض الوبائية » يهدد المجتمع التقليدى تهديدا متكررا ومروعا ، اذ كان صغر نطاق هذا المجتمع لا يكفل أسباب الوقاية لحياة الفرد وصحته ، مع ملاحظة أن أسباب الاتصال بين الناس كانت ضعيفة ٠ ولم يتغير الموقف بضرورة جذرية الا بعد زيادة العلم بأهمية مراعاة القواعد الصحية وتحسين حالة التغذية بالنسبة لأغلبية السكان ٠ وعندما انتشر وباء الكوليرا فى العقد الرابع والعقد السادس كانت المعلومات الخاصة بطريقة انتشار المرض ضئيلة بحيث لم تتخـــذ الاجراءات الكافية لمكافحة المرض والسيطرة عليه ٠

ما هى نتائج الانتقال الى المجتمع الكبير النطاق فيما يتعلق بأخطـــار الأمراض الوبائية ؟ لم تلحظ على وجه العموم أى آثار سلبية ٠ ذلك أن القوانين الفعالة الخاصة بالحجر الصحى وتحسين وسائل الكشف عن حملة الأمراض المعدية فى مرحلة مبكرة قضت مؤقتا على أخطار الأوبئة فى المجتمع الحديث ٠ ولا شك أن التوسع فى الخدمات الطبية زاد من فرص المكافحة الفعالة للأمراض المعدية وعلاج عقابيل المرض عنـــد المصابين ٠ وأظهرت الاحصاءات الخاصة بالوفيات اتجاها نحو الهبوط السريع فى الأمراض المعدية (الرسم البيانى ٤) ٠



ومن المهم أن نلاحظ المركز البارز الذى تحتله فى خريطة الأخطار وسائل النقل والاتصال باعتبارها منطقة خطرة بالنسبة لحياة الناس وصحتهم (الرسم البيانى ٥)

عدد الوفيات فى السويد بسبب الحوادث الناشئة عن العربات التى تجرها الجياد . والسكك الحديدية والطائرات والسيارات . ١
المتوسطات السنوية



وكان البحر فى المجتمع السويدى التقليدى هو أهم وسائل النقل ، كما كان الحال عليه فى العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث حتى ١٨٠٠ ، فمخرت السفن المتفاوتة فى درجة الأمن عباب البحار الكبرى والصغرى . وجاء فى احدى الدعوات ما نصه : « رحماك اللهم . اننا نطفو على سطح البحر بين الماء والسماء ، ولا يعصمنا من الموت سوى لوح سميك من الخشب » . ويرجع تاريخ هذه الدعوة الى القرن السابع عشر . وكان الموت غرقا أمرا شائعا حسبما تدل عليه الاحصاءات الرسمية فى أواسط القرن الثامن عشر (الرسم البيانى ٣) .

وأدى ازدياد عدد السكان والسعى فى طلب الرزق فى بعض المناطق الساحلية فى السويد الى ظهور طبقة اجتماعية من الصيادين المعدمين الذين يستخدمون القوارب المكشوفة . ولكن قلت أخطار الغرق فى أثناء الرحلات البحرية بفضل استخدام الوسائل التكنولوجية المتقدمة وبخاصة استخدام الهياكل المعدنية فى صنع السفن ، والتوربينات البخارية . وكان كل ذلك من التطورات المدهشة فى تاريخ نقل المسافرين الى الولايات المتحدة خلال عصر الهجرة . وشاعت الكوارث البحرية وساءت صحة المسافرين بعد استخدام السفن الشراعية فى الرحلات البحرية فى العقد السادس من القرن الثامن عشر ، أكثر مما أصبح الحال عليه بعد خمسين سنة عند استخدام السفن البخارية وصدور التشريعات الاجتماعية الهادفة الى حماية فقراء المسافرين من التعرض للأخطار .

وواضح أن نطاق النقل البحرى اتسع بعد التغييرات التكنولوجية التى طرأت على هذا النقل حيث أمكن نقل عدد متزايد من الركاب فى كل رحلة . واستمر هذا

الحال الى أن غرقت الباخرة « تيتانك » فى ١٩١٢ ، فتوقف هذا الاتجاه • وعلى أثر ذلك اعتقد مديرو الشركات البحرية الكبرى أنه لا يحتمل أن يلقى الناس بأيديهم الى التهلكة فى سفن نقل الركاب حيث يخشى أن يهلك مئات الأشخاص فى كارثة واحدة • وكان من الممكن اجراء دراسة مستفيضة حول رد الفعل الذى تحدثه هذه الكوارث فى نفوس الأفراد ودراسة موقف مديرى الشركات وكذلك موقف الركاب • ومبلغ علمى أنه لم يتم اجراء أى دراسة من هذا القبيل •

ومن الواجب أيضا أن يدرس المختصون : هل أدت منافسة حركة النقل الجوى النامية الى جعل سفن الركاب الضخمة غير مجدية من الناحية الاقتصادية ؟ ذلك أن التطورات التى حدثت فى سفن نقل الركاب حدث مثلها فى النقل الجوى ، وهى تحسين التكنولوجيا ، ونمو عدد الركاب ، وزيادة السرعة • ولم تحدث كارثة جوية حتى الآن توقف هذا الاتجاه • ولكن النقاش الدائر حول طائرة « الكونكورد » يثير بعض جوانب الخطر ، وقد ينتهى أخيرا بتوقف الاتجاه نحو التوسع فى النقل الجوى • وكذلك كان لحوادث الطيران الخطيرة فى العقد الثالث أثرها فى وقف تطوير هذا النوع من النقل الذى أخذ اليوم يجتذب الاهتمام مرة أخرى •

وقد سار تطور الطيران الداخلى فى السويد بخطى حثيثة سواء فى القطاع الخاص أو القطاع العام الذى تدعمه الدولة ، اذ زاد عدد الكيلومترات لكل راكب ، مقدرة بالآلاف ، من ١٨٠ خلال المدة ١٩٣١ ـ ١٩٣٥ الى ١٧٫٠٢٣ فى سنة واحدة هى ١٩٥٠ • وارتفع هذا الرقم خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة على الأرجح • ويبدو أنه يزداد باطراد فى الوقت الذى ازدادت فيه طاقة الطائرات على استيعاب عدد كبير من الركاب • وهكذا اتسع نطاق هذا النوع من النقل بصورة محسوسة •

وتشير احصائيات الوفيات الى زيادة حوادث الطيران فى السويد ، الا أنه يجب النظر الى هذه الزيادة فى ضوء الزيادة الهائلة فى حجم السفر • وعلى الرغم من أن كوارث الطيران قد تودى بحياة الكثير من الأشخاص فان النقل الجوى لا يزال يعد آمنا نسبيا فى نظر الركاب •

وكان الجواد هو وسيلة النقل البرى فى المجتمع التقليدى • ولما كان يستخدم فى الركوب ونقل البضائع على الطرق الضعيفة بين مختلف المستوطنات التى تفصلها الغابات فانه كان يمثل وسيلة للاتصال على نطاق صغير جدا • ولكن التحول الى النقل بالعربات ومركبات السفر الكبرى أدى الى اتساع نطاق السفر وزيادة المسافات المقطوعة • ثم وضع نظام للنقل مبنى على تبادل الجياد عند خانات معينة (جمع خان وهو النزل أو الفندق) ، وكانت الدولة تشرف عليه الى حد ما • وبالطبع حدثت بعض الحوادث الخطيرة فى النقل بالجياد ، ولكن ليست لدينا معلومات عن معدل الحوادث خلال الفترة الأولى التى استخدمت فيها الجياد • على أنه ابتداء من ١٨٨١ توافرت الاحصاءات عن الوفيات الناجمة عن جموح الجياد وشرودها ، وانقلاب العربات، والأشخاص الذين ذهبوا ضحية الدهس والسحق • والأرقام فى هذا الصدد قليلة

جدا ولا تختلف كثيرا • ولعل زيادة الوفيات التى حدثت حتى ١٩١١ ـ ١٩٢٠ نجمت عن استخدام السيارات فى الطرق البرية مما روع الجياد وحملها على الجموح والشرود • ولكن ذلك لا يخرج عن دائرة الظن والتخمين مادامت المصادر المتاحة لدينا بحاجة الى مزيد من الدراسة والتحليل •

وكانت السكك الحديدية فى القرن ١٩ والسيارات والحافلات (الأوتوبيسات) خلال القرن ٢٠ من الوسائل التكنولوجية المختلفة التى أحدثت ثورة فى النقل البرى خلال عهدين مختلفين •

أنشئت السكك الحديدية فى السويد خلال المدة ١٨٥٦ ـ ١٩٢٨ ثم اتسع نطاقها الى الحد الأقصى فيما بعد • ودار نقاش عام حامى الوطيس قبل انشائها ، ولكن النقاش لم يدر حول الأخطار التى تهدد الحياة البشرية والصحة العامة ، وانما دار حول الأخطار الناجمة عن سرقة العربات والقضبان • ومن ناحية أخرى يمكن أن نتبين فى المصادر الخاصة ما يتردد كثيرا من العبارات التى تنم على تخوف الناس من السرعة العالية • مثال ذلك ما ورد فى احدى المذكرات الخاصة فى ١٨٥٧ مما يصور الاعتقاد فى السويد حينذاك :

« نحن محبوسون فى عربة أو ما يشبه الدولاب • انك تنتقل بسرعة لا يصدقها العقل من محطة الى أخرى ، يغشاك الدخان والتراب والأخطار القاتلة • وليس فى وسعك أن ترى شيئا خلال هذه الرحلة الخطرة • ولذلك لا يمكنك أن تعرف أى جزء من العالم وصلت اليه الا بعد وصولك اليه بالفعل » ا هـ •

وقد أنشئت عربات السكك الحديدية ـ كما هو معلوم ـ على غرار مركبات السفر الكبيرة حتى ليخيل اليك أن هذه المركبات القديمة المألوفة هى التى تحولت الى عربات السكك الحديدية بعد أن اكتسبت سرعة جديدة وخطيرة •

وبرغم هذه العبارات الأولى التى تنبىء عما يساور النفوس من هواجس الخوف انخفض معدل حوادث السكك الحديدية ، اذ تدلنا احصاءات الوفيات على المعلومات الآتية : بعد فترة من ارتفاع عدد الوفيات بما يتفق مع زيادة حجم السفر جاءت فترة زاد فيها السفر كثيرا دون أن تحدث زيادة مماثلة فى معدل الوفيات • ومن ذلك يتضح أن الأخطار تضاءلت برغم اتساع نطاق السفر •

ولم يستمر الخوف من السفر بالسكك الحديدية طويلا ، اذ لا تدل المصادر على حدوث تغيير فى الاتجاه نحو السفر بالسكك الحديدية حتى بعد الحوادث الخطيرة التى وقعت • وهذا يرجع من جهة الى أن بعض الحوادث السيئة ـ ككارثة جيتا Geta فى ١٩١٨ ـ وقعت فى وقت لم يكن فيه بديل حقيقى من السكك الحديدية بالنسبة لجمهرة الشعب • ويجب أن يلاحظ أيضا أن معظم الضحايا فى حوادث السكك الحديدية كانوا من موظفيها ، وكانت الأخطار التى أصابت الجمهور نتيجة استخدامه هذه الوسيلة من النقل أخطارا لا تذكر • يدلك على ذلك أن الاحصاءات الرسمية للسكك الحديدية

عن ١٩١٣ تبين أنه لم يقع من الحوادث سوى ٠٫٥٣ بالنسبة لكل مليون راكب أو ٥٣ فى كل مئة مليون راكب :

$$\left(\frac{\frac{٥٣}{١٠٠}}{١٠٠٠٫٠٠٠} = \frac{٥٣}{١٠٠} \times \frac{١}{١٠٠٠٫٠٠٠} = \frac{٥٣}{١٠٠٫٠٠٠٫٠٠٠} \right)$$

يضاف الى ذلك أن أقل من ثلث هذه الحوادث أفضى الى الموت ٠

وقد أدى التحول من استخدام الجياد الى السيارات فى النقل البرى الى تحسين البيئة فى المدن الكبيرة اذ كان التلوث الناتج عن استخدام الجياد أشد كثيرا من التلوث الناجم عن استعمال السيارات ٠ بيد أنه دار نقاش أيضا حول الأخطار التكنولوجية الجديدة ، وبخاصة السرعة العالية للسيارات فى الطرق السيئة ٠ وفى السويد ارتفع عدد السيارات من ٣٫٠٣٦ سيارة فى ١٩١٦ الى عشرة أمثال هذا العدد فى ١٩٢١ ٠ ويكتشف الرسم البيانى (٥) عن زيادة هائلة فى عدد الوفيات الناجمة عن السيارات ٠ ولا يبدو أن تناقص الأخطار فى السكك الحديدية حدث ما يماثله فى السيارات حتى السنوات الأخيرة ٠ ولا شك أن حزام الأمن الاجبارى خلال السنوات القلائل الأخيرة أدى الى هبوط حوادث السيارات ٠

ويجدر بنا أن نشير الى أن حوادث السيارات هى أولا وقبل كل شىء نتيجة للتغيير الذى طرأ على المركز الاقتصادى للفئات الكبيرة فى المجتمع ، ألا وهو زيادة دخل هذه الفئات بما يسمح لها بالاستثمار فى مجال السيارات باعتبارها وسيلة شخصية للانتقال ٠ والحق أن السيارة تمثل خطوة جبارة فى سبيل النقل البرى ٠ ولا شك أن مزاياها بالنسبة للأفراد كبيرة جدا بحيث تعد الأخطار الناجمة عنها ذات ثمن معقول ٠

ومن مظاهر التوسع فى استخدام السيارات استعمال الحافلات فى النقل العام ٠ وقد بلغت حركة النقل ذروتها خلال العقد الثالث بين المدن ٠ ولكن الخدمة اقتصرت فى البداية على المناطق الكثيفة السكان ٠ وفى نهاية العقد الرابع حدث تغيير تدريجى نتيجة التدابير التى أملتها سياسة المرور حيث اقتصرت خدمة النقل العام على الأقاليم القليلة السكان ٠

وكذلك أتيحت للفئات الاجتماعية ذات الدخول المنخفضة فرصة أفضل للمواصلات البرية عن طريق شبكات النقل البرى العام ٠ وأدى التوسع التكنولوجى فى هذا المجال الى التقليل من الأخطار ، لأن سيارات النقل العام أكثر أمنا بوجه عام من السيارات الخاصة ٠ ومن ناحية أخرى زادت الأخطار بسبب انتقال الناس من محطات

الاوتوبيس الى منازلهم ، بالقياس الى انتقالهم من الجراج الى المنزل • الا أنه لا سبيل الى تحليل هذه الظاهرة من الناحية التاريخية نظرا لقلة المصادر التى تبحث فى حركة النقل بالحافلات •

وانك لتجد فى قطاع النقل أول محاولة منهجية لتغطية الأخطـــار على أساس تحديدها وتقويمها • وتولت هذه المهمة الشركات المساهمة ونقابات أصحاب السفن التى تحولت فيما بعد الى شركات التأمين البحرى • وجدير بالذكر أن أقدم التدابير الخاصة بتغطية الأخطار هدفت الى تقسيمها طبقا لقيمتها الاقتصادية • أما التأمين على الحياة والتأمين ضد الحوادث بالنسبة للمسافرين والعاملين فى قطاع النقل فهمـــا محاولات متأخرة للتقليل من نتائج الأخطار التى تتعرض لها الحياة والصحة العامة •

واتجهت الحملات والتدابير الخاصة بتأمين سلامة الطرق الى التقليل من أخطار حركة المرور ، ففى ١٩٥٦ أنشئت مصلحة لتأمين حركة المرور لكى تضع حدا لازدياد الحوادث الناجمة عن هذه الحركة • ثم ان كثافة المرور الناشئة عن الوحدة الجغرافيـــة للبلاد وحرية التنقل فى المجتمع أثارت مشكلات اجتماعية واقتصادية عامة نعرفهـــا جميعا من النقاش الدائر الآن • ولذلك يفكر الباحثون فى تكوين مجتمعات مثالية تراعى فيها ضرورة الاقلال من استخدام وسائل المواصلات ، وذلك بتضييق نطاق المنطقة التى يعيش فيها الناس ويعملون • وسوف يصبح من الضرورى فى المستقبل النظر فى الاقلال من استعمال السيارات الخاصة بالتدريج ، عندما يرتفع ثمن الوقود بسبب نقص البنزين ، والسياسة السعرية للدول المنتجة للبترول •

وخاصة القول أن تناقص الحوادث فى قطاع النقل ــ كما سجلته قطاعات المجتمع المختلفة ــ يرجع الى التحسينات التكنولوجية والتشريعات القانونية • ويبـــدو أن الأفراد على استعداد لقبول معدل مرتفع نوعا ما من الأخطار فى قطاع النقل • ولكن الاجراءات الجماعية هى الوسيلة الوحيدة للحد من عوامل الخطر •

وتشير كل قطاعات المجتمع الى أن المجتمع يعمل على نحو من شأنه أن تزول الأخطار فى نهاية المطاف •

وقد طرأ أيضا تغيير كبير على خطر الحدائق (الرسم البيانى ٣) ، وتفصيل ذلك أن البيوت الخشبية فى الحضر والريف على السواء ساعدت على تفاقم خطر الحرائق• ولذلك اشتملت القوانين والأوامر الادارية فى مرحلة مبكرة على القـــواعد الخاصة بالحرائق واشعال النيران • وكانت الحرائق فى المدن خاصة شديدة التدمير ، بسبب

تكدس المساكن · وقلما تشير البيانات الخاصة بالحرائق الى ما تسببه من خسائر فى الأرواح · ولكن لا جدال فى أن هذه الكوارث أودت بحياة الكثير من الناس · بيد أن الاحصاءات تدل على انخفاض معدل الوفيات · والسبب فى تضاؤل خطر الموت الناشىء عن الحرائق هو التدابير الجماعية التى اتخذت فى هذا الشأن ، اذ تم تخطيط المدن على نحو روعى فيـــه اقامة حاجز الحريق (حاجز من الأرض المستصلحة التى اجتثت منها الأشجار لتكون حائلا دون اشتعال الحرائق فى الغابات المجاورة) ، ووضع اللوائح الخاصة بانشاء المبانى ، واتخاذ الوسائل اللازمة لمراقبة الحرائق ، وانشـاء فرق من رجال المطافىء · أما فى الريف فقد تم تفتيت القرى الكثيفة السكان الى مستوطنات صغيرة للتقليل من خطر الحريق · وكان لاستخدام المواد المقاومة للنيران شأن كبير فى منع الحرائق ·

وحدث فى القرون الوسطى أن أدت النتائج الخطيرة للحرائق فى الريف الى سن تشريع يقضى « بالمساهمة فى تحمل الأخطار » فى حالة نشوب احدى الحرائق · ومعنى هذا أنه من حق الذين دمر الحريق مساكنهم أن يطوفوا على كل بيت فى الحى ويجمعوا تبرعات فى شكل حبوب أو نقود لاعادة تعمير ما دمر من مساكنهم · ولكن هذه المسئولية الجماعية الواسعة النطاق ضعفت من الناحية العملية بعد أن تقرر صرف تعويضات للذين أضيروا من جراء الحريق · وكانت هذه التعويضات أقل جدوى من التبرعات ، ولكنها حققت ما يرجوه الفلاحون ، من الأمن ، ولو بقدر محدود · على أن المدن حرمت من تعويضات الحريق مما أدى الى المبادرة بتكوين شركات التـــأمين ضد الحريق · واشتد الاقبال شيئا فشيئا علىهذه الشركات الجماعية من جانب أهل الريف الذين لا يملكون أرضا ومن ثم لا ينطبق عليهم نظام التعويضات الذى اقتصر على ملاك الأراضى الخاضعة للضرائب ·

ومن الواضح أن المجتمع الحديث ، الواسع النطاق والمتقدم من الناحية التكنولوجية قد نجح فى تقليل الأخطار التى تتعرض لها الحياة البشرية والصحة العامة من جراء أخطار الحرائق فأمكن تقليل خطر الكوارث باستخدام المواد الواقية من الحريق فى انشاء المبانى ، وزيادة التدابير اللازمة للوقاية من الحرائق المحلية ، ولذلك لم يحدث حتى الآن أن أدت المبانى التى ازداد حجمها باطراد فى المدن الى زيادة أخطار الحريق بالنسبة للحياة البشرية والصحة العامة · وقد أمكن الحد من الأخطار الصـــحية الناشئة عن استخدام المواد اللدائنية (البلاستك) الرخيصة التى دار حولها النقاش فى السنوات الأخيرة ، وذلك بفضل الاجراءات التشريعية المختلفة · والدليل على ذلك عدم وقوع حوادث أفضت الى ازهاق الأرواح ·"

وفى وسعنا أن نلاحظ أيضا تطورا مماثلا فى مجال الأخطـــار المتعلقة بأكثر الكوارث الطبيعية انتشارا ، وهى « الصواعق » • فقد انخفض بوجه عام عدد الوفيات الناجمة عن مثل هذه الحوادث • وفى هذه الحالة أيضا أدى التطور التكنولوجى الى زيادة المبانى دون زيادة مقابلة فى خطر الحوادث الناجمة عن الصواعق •

هذا والكوارث الطبيعية الشائعة فى البلاد ذات الظروف البيئيــــة المختلفة ، كالفيضانات ، وهبوط الأرض ، والزلازل ، والأعاصير ، نادرة ومحدودة فى السويد • ولذلك لا حاجة بنا الى التحدث عنها فى اطار النظرة التاريخية • وقد أمكن خـــلال القرن التاسع عشر الحد من الجوائح الزراعية التى نجمت عن العوامل المناخية كالصقيع والبرد (بفتح الراء) والعواصف ، ثم أدت الى عواقب خطيرة ووفيات كثيرة ، وذلك بفضل زراعة المحاصيل المحسنة من جهة ، واستخدام وسائل النقل الكافية من جهة أخرى • وجدير بالذكر أن المجاعات الكبرى الأخيرة (١٨٦٧ ــ ١٨٦٨) عضت بنابها مقاطعة « نورلاند » على وجه الخصوص ، وكانت نتائجها خطيرة وأضرارها كبيرة لأن السكك الحديدية لم تكن قد امتدت الى تلك البقاع ، ولكن منذ أن زاد الانتاج الزراعى ، وتطور قطاع النقل ، قلت أخطار الموت الناشىء عن المجاعة فى السويد •

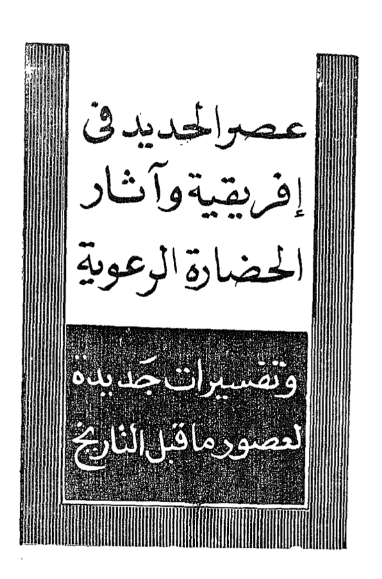
خاتمـــــة

لم يكن هدفنا من هذا العرض التـــاريخى للتغييرات التى طرأت على خريطة الأخطار هو تقديم دراسة مدعمة بالوثائق عن هذا الموضوع ، وانما كان هدفنا عرض دراسة مبدئية تهدف الى تصوير المشكلة ، وتحدو القـــارىء الى المزيد من البحث والدرس ، وذلك بالاستعانة بالاحصاءات المتاحة لدينا ، والمصادر القليلة التى تبحث فى هذا الموضوع • ولذلك كانت ثمرة هذه الدراسة هى توضيح المشكلات وصياغة الفرضيات ، لا الوصول الى نتائج نهائية فى مجال تاريخى لم يدرسه المؤرخون حتى الآن دراسة منهجية •

والخلاصة أن التغيير الذى طرأ على المجتمع الذى يمكن أن يسمى « بالتحديث » (ادخال الأساليب العصرية الحديثة) لم يزد بأى حال من أخطار الحوادث المفضية الى الموت • ولكن ذلك لا يعنى أن المجتمع أصبح أكثر أمنا مما كان • ذلك أن كل قطاع من المجتمع لا يخلو من الحوادث ، وقد يختلف عدد هذه الحوادث من قطاع الى قطاع ، ولكن اذا اتخذنا الحوادث المفضية الى الموت دليلا ومؤشرا وجدنا أن مجموع هـــذه

الحوادث فى كل القطاعات بعد التحديث يعادل مجموعها قبله على وجه التقريب ·
وتفسير ذلك أن التغيير التكنولوجى يهيىء باستمرار وسائل جديدة لتقليل الأخطار ، ولكن تطور تكنولوجيا النقل يزيد فى الوقت نفسه من الأخطار التى يتعرض لها الأفراد · وهذه الدراسة المبدئية عن توزيع الحوادث القاتلة على مناطق الخطر والجماعات المعرضة للخطر الى حدوث تغييرات بالغة الأهمية · على أن هذه التغييرات تتطلب دراسة تاريخية عميقة حتى يتسنى تحليلها وتفسيرها على الوجه الأكمل ·

ولذلك فان زيادة البحث التاريخى فى المشكلات المتصلة بالأخطار ، وتحديد الأخطار ، وسلوك الانسان ازاء الأخطار ، كل ذلك يؤدى الى فهم الظروف والأحوال الانسانية فى المجتمع ومعرفة الطريقة التى عالج بها الجنس البشرى مشكلة الموت المفاجىء والمبتسر (قبل الأوان) الناشىء عن الحوادث ·



تتأثر النماذج الخيالية التى تساعدنا على اعادة تشكيل تاريخ أفريقية وما قبل تاريخها تأثرا عميقا بما يقدمه علماء السلالات (الاثنولوجيا) من تفسيرات تتعلق بالحقائق الطبيعية والبشرية لأفريقية المعاصرة . ففى رأى الأستاذ ب. ف. توبياز P. V. Tobias أن سكان أفريقية في الوقت الحاضر ـ باستثناء عناصر حديثة قدمت من أوربا وآسيا ـ ينحدرون من سلالة زنجية أصلية ، نتج منها أول الأمر الفرع المسمى خويزان Khoisan (وانى أستخدم هنا المصطلح الذى أطلقه المؤلف ، لا ذلك التمييز التقليدى الذى ثبتت صحته بين « خوى » و « سان » ، أى بين الهوتنتون والبوشمن) ، ثم نمط زنجى وراثى والشىء الذى يسترعى بنوع خاص أنظار علماء الآثار الذين يهتمون بما يسمى « ما قبل التاريخ » هو أن الفرق بين « الخويزان » وأشباه الزنوج ، على المستوى الوراثى ، أضعف من الفرق بين هذين النمطين الافريقيين الأصليين ، وبين سائر الأنماط من أصل غير أفريقى . وتؤدى هذه الحقيقة الى نتيجة : ذلك أن أحداث أفريقية قبل التاريخ ، بل حتى أحداثها التاريخية ، تفسر دون الاشارة الى العالم

الكاتب : سيريل ا . رومنك

أستاذ فى التاريخ ، درس بجامعة شارل دوبراج ، وجامعة سيراكوز بالولايات المتحدة الأمريكية (ماجستير فى الفنون ، دكتور فى الفلسفة) • وهو الآن أستاذ زائر بجامعة كيب تاون حيث يجرى أبحاثا فى أصل البانتو • مؤلف : «افريقية الهندية : نحو مفهوم جديد لتاريخ جنوبى الصحراء الكبرى الأفريقية ، جوتا ، ١٩٨١ » ومقالات عديدة •

المترجم : احمد رضا محمد رضا

ليسانس فى الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة • له كثير من الترجمات العلمية والأدبية والثقافية

الخارجى ، أو الى أى سبب طارىء مهما كان ، وتفسر الاكتشافات الأثرية بأنها تؤكد تطورا داخليا مستقلا فى جوهره • واذا اكتشف فى جهة ما خرزات أجنبية المصدر ، وهو أمر ليس بنادر فى جميع أنحاء القارة الافريقية ، قيل ان هذا من دلائل التجارة الساحلية ، مثلها مثل الخزف الفارسى أو الصينى أو العربى •

ولا يبدو فى هذه النظرة أية أهمية كبيرة للتنوع الحالى فى الأنواع السلالية ، وخاصة اذا استخدمنا نظرية « ركود » الشعب «الخويزانى» ابتداء من زمن يمكن تحديده بين ستة آلاف سنة وخمسة عشر ألف سنة قبل الميلاد • وعلى ذلك فالمجال مفتوح على سعته فى تاريخ أفريقية للسيادة المادية والثقافية لمجموعة زنجية واحدة تتكلم لغة البانتو • وتجد هذه النظرية ما يعززها فى احتلال شعوب زنجية تتكلم بلغات متقاربة للغاية الأراضى جنوبى الصحراء الكبرى • ويبدو أن هذه الشعوب موجودة فى معظم المناطق فى عصور حديثة • هذه اللغات تعرف عامة بانتمائها لفصيلة البانتو ، اذ يوجد فى معظمها المقطع الصوتى ـ متو Mtu الذى يعبر عن شخص أو انسان •

فاذا ارتضينا هذا الاطار صار من الميسور نسبيا تكوين نظرية معقولة عن التطور البشرى ، منذ عصر القطانى ، والصيد البرى والبحرى ، ثم مراحل رعاية الماشية ، والزراعة البدائية المستقرة ، حتى عصر الحديد · فاذا استخرج من الأراضى ، فى جنوب أفريقية مثلا ، جمجمة من النوع الزنجى (الأمر الذى لم يحدث الى الآن) ونسبت الى الألف الثانى قبل الميلاد صارت النماذج الوراثية فى أفريقية مجرد مثال ركيك لتطور اجتماعى لولبى من نمط داروني بحت · أما الجغرافية البشرية ، باعتبارها تحليلا للهجرات التى أدت الى تبادل الثقافات ، وتنوع قليل الشأن غير جوهرى ، فلن يكون لها الا دور ضئيل تؤديه · نشهد عندئذ تعمير أفريقية وكأنه سلسلة من تنقلات لمجموعات بينها فروق لغوية ، ان لم تكن عرقية ، وهى على أية حال فروق ثقافية ، اللهم الا اذا أمكن البرهنة على وجود حالة من البداوة واسعة النطاق عند بعض الشعوب فى جميع أنحاء القارة الافريقية · على أن الأمر ليس كذلك · ولما لم يكن لدينا أى دليل على وجود نوع زنجى فى جنوب أفريقية فى زمن موغل فى القدم ، وأن الشعوب من هذا النوع التى تقيم هناك فى الوقت الحاضر تتكلم عدة لغات ترتبط ارتباطا وثيقا بأصل واحد مشترك فى اقليم شاسع ، فان كل هذا يذكرنا بضرورة أن نأخذ العوامل الجغرافية فى اعتبارنا · ونحن نعرف عن طريق اللغة بنوع أساسى أن الاقليم الذى يحتله فى الوقت الحاضر أقوام من الزنوج يتكلمون لغة البانتو لم يكن دائما موطنهم · ويؤدى بنا هذا الى القضية التى طالما بحثت ونوقشت ، قضية هجرات البانتو ، وتوسعهم ، وأصل شعب البانتو ·

وعلى هذا كتب ت· ن· هوفمان **T. N. Huffman** فى عام ١٩٧٠ أن « هجرة شعوب البانتو هى من بين كل الظواهر الثقافية الكبرى فى تاريخ البشرية من أعجب الظواهر ، وأكثرها أهمية ، وأقواها دلالة » · نتبين من هذه الجملة أن مصطلح « بانتو » قد استخدم لا بمعناه اللغوى فقط ، كما يقال كثيرا ، ولكن بمعنى ثقافى · ولكنى أتساءل : ما هى اللغة الثقافة البانتوية المزعومة ؟ هل ثمة شىء شبيه بهذا المعنى ؟ كثيرا ما ينكر البعض ذلك ، أى أنه لا توجد ثقافة بانتوية ، وانما هناك عديد من الثقافات الافريقية · ولنسلم بذلك ، ونتفق على أن نرمز لهذه الثقافات بالحروف X, Y, Z. دون أن نقصد ربط هذه الثقافات بشعب معين ، موصوف تبعا لمعايير عرقية ولغوية · هذا هو ما يحدث بالفعل فى أعمال الأثريين التى تسمى فيها مختلف مستويات الثقافة تبعا لقطع الفخار ، وتبعا لموقع الاكتشافات الأولى · من ذلك أن الثقافة الرعوية X ارتبطت فيما بعد بالثقافة الرعوية Y ، وأن البطاقة التقليدية الوحيدة التى تقترن بها هى أن Y, X, المؤسسين لهذه الثقافة كانا من الطراز الزنجى واللغة البانتوية ·

ويلخص د· و· فيليبسون **D. W. hillipson** هذا الأمر بهذه العبارة : « ليس لكلمتى مجتمع أو قبيلة المستعملتين عادة اليوم أى استخدام فى عالم ما قبل التاريخ ، ولا حتى بالنسبة الى المؤرخ الذى يبحث أحداثا سبقت عصرنا بعدة قرون ، وهذا أمر أصبح مسلما به » ·

وقال محذرا لطالب يريد أن يعكف على دراسة الماضى الافريقى البعيد : « ينبغى لمن يهتم بما قبل التاريخ أن يهتم قبل كل شىء بتطور اللثات ، وتفرعاتها ، وتفاعلاتها (...) ، لأن اللغة ، باعتبارها دلالة تطورية لثقافة تقاوم بشدة الغناء التام ، تهيىء صلة قوية ثمينة بين مجتمعات ما قبل التاريخ والمجتمعات التى أعقبتها ». هذه النصيحة يجب أن لا تعزب عن البال ، خاصة عندما ينزع الانسان الى الحديث عن الثقافات باستخدام الرموز X, Y, Z

حتى الآن لم نحاول أن نعرف ذات ثقافة متميزة بحصرها فى شعوب زنجية تتكلم لغة البانتو ، رغم أن هوفمان يؤكد أن هجرة هذه الشعوب عبر القارة الافريقية تمثل حركة من أكبر الحركات الثقافية فى التاريخ . ولكن ها قد تبين لعلماء الآثار أنه اذا كان وجود الماشية ، والخراف ، والماعز ، والحياة الرعوية ، وتعدين الحديد والبرونز ، والزراعة ، قد ثبت فى شمال أفريقية ، على الأقل منذ الألف الثالث قبل الميلاد ، فانه لا أثر للدلائل نفسها على وجود ثقافة فى نطاق اقليم كامل يوصف الآن بأنه أفريقية البانتوية حتى بداية الألف الأول قبل الميلاد . وليس هناك سوى خطوة واحدة من هذا للقول بأن هذه العناصر الثقافية قد تعقبت شعوب البانتو فى هجراتها من الشمال الى الجنوب ، ولم يتردد علماء الآثار فى اجتياز هذه الخطوة ، لأن هذه الشعوب تشكل اليوم الأغلبية العرقية فى أفريقية جنوبى الصحراء الكبرى . وهكذا جرت العادة على الاشارة الى الأهالى الزنوج المتكلمين بلغة البانتو ، من ناحية ثقافتهم ، بأنهم زراع ، ورعاة عصر الحديد .

وعلى ذلك ففى مستهل القرن العشرين ، كان معظم علماء الآثار ، والأعراق ، والتاريخ ، يعتقدون أن عناصر هذه الثقافة ، من تعدين ، ورعاية الماشية ، الخ ، قد جلبها الى وسط أفريقية وشرقيها وجنوبيها شعوب سامية قدمت من الشرق الأوسط ، أو شعوب حامية . ودعما لهذه النظرية قدموا حججا تقوم على تشابه الممارسات الثقافية والدينية . ولسوء الحظ لم تكن عناصر الاثبات التى أمكن استخلاصها من علم الآثار ، وعلم اللغة متوافقة مع النظرية ، لدرجة أنه يبدو فى الوقت الحاضر أن أكثر العلماء المشتغلين بالشؤون الافريقية ، باستثناء القليل منهم – وتأتى المعارضة بخاصة من بعض المتخصصين المشتغلين فى مجالات أجنبية بالنسبة الى القارة الافريقية – ينضمون الى النظرية التى تقول ان الحديد ، والبرونز ، والتعدين ، والنقود ، والماشية ، والزراعة البدائية ، والشعوب الزنجية المتكلمة بلغة البانتو ، تتجمع كلها فى « سلة » واحدة ، وتشكل كلا متجانسا ومتلاحما . وموضوع هذا المثال استثارة بعض الاعتراضات فى شأن صلابة هذه « السلة » وتجانسها وقبل تحقيق هذا الغرض أود أولا أن أحلل بايجاز آخر « النماذج » ظهورا ، وأكثرها وضوحا للأفهام ، مما اتفق على تسميته بعصر الحديد الافريقى الذى يزعم البعض أنه نتج من التوسع الثقافى لشعوب البانتو . وكان أول مخطط لهذا النموذج ذلك الذى قدمه د. و. فيليبسون فى عام ١٩٧٦ فى رسالة أكملت وهذبت فى السنة التالية فى شكل كتاب عنوانه « أواخر ما قبل التاريخ فى شرق أفريقية وجنوبيها » .

ويعتمد نموذج فيليبسون على دلائل أثرية فى جوهرها ، وبنوع خاص بقايا السيراميك • غير أن الاطار العام للدراسة والمخطط الاجمالى لحركات الهجرة داخل أفريقية قد اقتبسها المؤلف على ما يبدو من الدراسات اللغوية • وتبدو قطع الفخار بنوع خاص بمثابة نقط للاستدلال فى تسلسل الأحداث • أما بخصوص الأساس اللغوى للنظرية فانه يقوم على بيان خرائطى لانتشار لهجات البانتو فى توزيعها الحالى على الأراضى ، وعلى ديناميكية هجرات شعوب البانتو ، وتحديد مواقع تحركاتها وتواريخها ، استنادا الى فحص المصطلحات المتعلقة بالماشية ، وبخاصة الأبقار ، وكذا بعض النباتات المنزلية • ولا يذكر نموذج فيليبسون شيئا عن الحقائق اللغوية الخاصة بالعناصر الأساسية المميزة لعصر الحديد ، أى الحديد نفسه ، والمعادن ، والتعدين •

والكلمات الأساسية لما يقدمه من برهان ، وكذا الاعتراضات التى يستثيرها ، تتمثل فى تشكيلات افتراضية لنموذج مثالى لغوى ، مثل البادئة البانتوية « جومب gombe » ، والبادئة الحوية flhoé و « كوما Koma ، وتطلق الاثنتان على البقرة أو الماشية وقد عرفهما فى عام ١٩٦٧ اللغــوى الأمريكى ك• اهرت C. Ehret الاخصائى فى التاريخ المقارن للغــات ، وألحق سلفهما المشــترك ـ (ك) أومبى (K) umbı ـ بنموذج مثالى أقدم منهما وله هذا المعنى نفسه ، وينسب على ما يبدو الى السودان الأوسط (وادى النيل الأعلى) • وثمة حجة لهــا وزنها فى النطـاق اللغوى ، حسبما يقول فيليبسون ، ذلك أنه اذا كانت « كوما » موجودة فى نصوص متنوعة مثل : جوماب ، جوماس ، كومو ، هومو ، فقط ، فى اللهجات الحوية والبانتوية الراسخة فى الوقت الحاضر جنوبى نهر الزمبيزى ، فهناك فى معظم اللهجات التابعة لأصل واحد فى شمال الزمبيزى تغيرات (تعريبات) منوعة للمعنى الواحد (مشتقة) من « جومبو » • وعلى أساس هذه المعطيات اللغوية المكملة عن طريق التقاليد الخزفية فى شرقى افريقية ووسطها وجنوبيها بنى فيليبسون نموذجه الخاص بعصر الحديد ، الذى يقسمه الى فترتين ، فترة بدائية ، وفترة متأخرة • ويختلف هذا النموذج دون شك فى بعض التفاصيل عن النماذج التى بناها زملاؤه ونقاده ، ولكنها تلتقى جميعا فى المشكلة الأساسية الخاصة بتعريف حركات الهجرة التى سبقت رسوخ عصر الحديد فى أفريقية السوداء •

نموذج فيليبسون

قام الدليل ، على أسس لغوية ، على أن مهد الشعوب الزنجيــة المتكلمة بلغة البانتو ، فى أقدم الأزمنة ، كان فى الغابات الاستوائية بمنطقة الأمطار ، وفى السهول المتاخمة للكمرون ، وجنوب شرقى نيجيريا ، ونهر بنوى ، رافد النيجر •

والموجز التالى مأخوذ من كتاب فيليبسون والمقالات التى استوحاها :

« عندما غادر الزنوج البانتو الأوائل منحـدرات الكمرون فى تاريخ لا يمكن تحديده ، بين عام ١٠٠٠ وعام ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، انقسموا فرعين ، صعد أحدهما فى

اتجاه الشرق صوب السودان ، شمال غربى ما كان يسمى بحيرة ألبرت ، فى أوغنده الحالية ، وانحدر الثانى جنوبا الى غابة وسفانا هضاب أنجولا الحالية · واذا كان تيار الهجرة الجنوبى قد بدأ ناقلا معه بنوع خاص اللغات البانتوية ، وقطعان الماعز ، فان التيار الشرقى الذى اجتاز اقليم السودان الأوسط قد التقط فى طريقه تربية الأبقار والتعدين والمصطلحات المتعلقة بهما · هذا التيار الذى توغل فى هضـــبة البحيرات العظمى ترك بها نواة من الخبرة المتراكمة بتلك المنطقة ، نواة ولدت قبل ختام الألف الأول قبل الميلاد ، فى حوالى القرن الثالث أو الثانى قبل الميلاد ، تقاليد صناع الفخار اليوريويين urewes ومن خلفوهم » ·

ويقدر ت· ن· هوفمـــان ، مؤلف التقرير عن كتاب فيليبسون ، أن التقليد اليوروى يمكن ارجاع تاريخه فى الماضى حوالى أربعة قرون ·

« من ذلك الحين ينحرف قسم من تيار الهجرة متخذا اتجاه الجنوب الغربى ، ملتفا حول الغابة الاستوائية ومنطقة الأمطار ، حتى يصل الى مركز ثانوى جديد للتفرق فى شمال غربى أنجولا ، وفى أعقابه الماشية الناتجة عن تهجين الأجناس السودانية ، وما يقابل ذلك من مفردات لغوية · وعندما اختلط هذا التيار بتيار الهجرة المتجه صوب الجنوب جرف اثنان معهما بحركة قوية أفريقية الجنوبية كلها فى المرحلة الأولى من عصر الحديد · واجتاز التياران أنجولا .وتوغلا فى جنوب غربى أفريقية ، ومعهما ـ بمثابة هدية الى شعوب « سان San » ـ تربية المواشى وصناعة الفخار ، ولم يكن معهما التعدين على ما يبدو · وحولا قسما من السكان الأصـــليين الى « خويين Khoés ، أو هوتنتوت · والنموذج المثالى لأهالى السودان الأوسط « جوما grma (وحرف السين S فى نهاية الاسم يعتبر علامة التأنيث فى لغة خوى) نجده فى شكل البادئة « كوما Koma ، الأمر الذى يمكن اعتباره برهانا على حدوث الهجرة المذكورة · ومنذ قرابة عام ٢٠٠ بعد الميلاد شدد الفرع الثانى من تيار الهجرة الشرقى انطلاقته القوية صوب الجنوب ، على المنحدر الشرقى من الهضاب العالية · وفى حوالى عام ٤٠٠ يصل هذا الفرع الى الترنستال ، ولكنه يفقد على ما يظهر معظم مواشيه فى المستنقعات المليئة بذباب تسى تسى فى جنوب تنزانيا · والاسم الســـودانى لقطيع الماشية هو جومبى gombe ، وبادئته البانتوية الشرقية هى نجومبى n'gombe وتتحرك بعض العناصر المنفصلة من التيار الرئيسى فى عصر الشتات الكبير الثانى من الغرب الى الشرق ، وتصل الى منطقتها الانفجارية الثالثة فى مملكة سبأ من عام ٤٠٠ وعام ٥٠٠ ، وتستعيد صلتها بالفرع الشرقى الذى يتألق فى العصر نفسه ابتداء من مناطق البحيرات · من هذا اللقاء تولدت مجمـوعة لغات الهضاب العليا (أو البانتو الشرقية) التى تفرقت بدورها صوب الشرق بين عام ١٠٠٠ وعام ١١٠٠ جالبة معها ثقافة عصر الحديد فى شكلها المتـــأخر الى القسم الشرقى من أفريقية جنـــوبى خط الاستواء » ·

ويتلخص تعليق فيليبسون على هذا النموذج النهرى لعصر الحديد فى أفريقية فى

جملة واحدة : « يتفق الجميع فى مجالى علم الآثار وعلم اللغة على تحديد الرقعة التى نشأت فيها الثورة الصناعية لعصر الحديد البدائى فى منطقة بحيرة ألبرت ، وبالأخص فى الشمال الغربى من حوض البحيرة ·

وهناك الكثير مما يمكن قوله عن هذا النموذج الذى يعتمد بقوة على معطيات لغوية عابرة · وهناك أولا تلك الحقيقة التى كان فيليبسون أول من سلم بها ، ومضمونها أن « المعلومات الأثرية لهذه المنطقة (من بحيرة ألبرت الى بحيرة تشاد) لا وجود لها بتاتا » · وهكذا فان أكبر حركة تكنولوجية ورعوية وزراعية فى تاريخ القارة الافريقية كله نبعت فى رقعة شاسعة خاوية فى قلب أفريقية · وهناك ثانيا ، كما يتبين من الخلافات الكثيرة بين الخبراء ، والتناقضات بين من يعقدون المقارنات ، ويؤكد د· دالبى D. Dallyبعبارات صريحة أن لغات السودان الأوسط تشكل مجموعة غير معروفة كما ينبغى ، ومن ثم فهى غير محددة ·

ومع أن وادى النيل الأعلى اقليم مجهول تماما بالنسبة الى علم اللغات المقارن فانه يبدو على الخريطة بقعة رمادية ، وهذى هى أضعف نقطة فى النموذج الذى يعتمد كل الاعتماد على نظرية اهرت ، وينسب الكلمات الأساسية التى تعبر عن الأبقار وغيرها من الماشية الى نموذج مثالى فرضى من السودان الأوسط ، وهى نظرية لا مبرر لها · ونموذج فيليبسون هو بمثابة تمثال ضخم قائم على أرجل من صلصال · ويمكن تبين الخطأ الأول الذى ارتكبه اهرت ، ولم يعتن بتقويمه فى مؤلفاته اللاحقة ، وايضاحه نقطة نقطة · من ذلك الكلمة الحوية Khoé التى تعبر عن البقرة أو الماشية ، وهى جوما goma لها ثلاثة أنواع : جوماب (للمذكر) ، وجوماس (للانثى) ، وجوماى (محايد) · الا أنه لا البانتو الذى يفترض أنه العامل الناقل للكلمة والحيوان ولا أى من اللغات الحالية فى وسط السودان ، التى يفترض أنها أصل المصطلح ، يعرف النوع (أى الذكر والأنثى — المترجم) فى قواعد اللغة · ويسلم اهرت نفسه بأن التحول فى الحروف الصامتة للفظة نموذجية (ك) أومبى الى النموذج الأصلى « كوما » ثم « جوما » لا يمكن تفسيره فى اطار التحولات الصوتية فى اللغات البانتوية ، فيبدو اذن أنها حدثت فى داخل لغة « خوية » أو على الأقل فى لغة أجنبية غير لغة البانتو والمجموعات البانتوية فى أقصى الجنوب (الافريقى) ، الزولو ، والخوزا ، والسوتو ، لم تقلب تحول (ك) أومبى الى جوما ، مع أن أصلها يرجع الى المنطقة الشرقية لاقليم بانتو ، حيث الشكل جومبى كان شائعا ، هذا التحول الشاذ الذى لا يقبل الانعكاس ، من (ك) أومبى ، أو جومبى (الثابت) الى جوما (ـب ، س ، ـ ا) ، و كومو ينبه الأسماع ، ويحمل على الظن بأن ال « جوما » فى لغة « خويه » لاصلة له بال جومبى فى لغة البانتو ، أو بنموذج مثالى من السودان الأوسط (ك) أومبى ، وهذا بدوره يفتح المجال لاحتمال أن الحوية قد تلقوا ماشيتهم ، والكلمة التى تفصح عنها من مصدر آخر ·

ونعلم من مصادر تاريخية موثوق بها أنه منذ القرن الأول الميلادى ، وقبل ذلك

أيضا بلا شك ، دخلت آلات من حديد واردة من الهند الى الساحل الشرقى لأفريقية حيث تجرى مقايضة الفؤوس والمجارف والمثاقب بالعاج وحراشيف السلاحف وجلود الحيوانات من سهوب أفريقية الجنوبية وذهب الترنسفال · وكان الذهب يستخدم أيضا كعملة تبادل بالماشية التى لا تباع حية ، وانما تذبح وتقطع أرباعا وأنصافا مثل « البلوتنج » (قديد اللحم فى جنوب أفريقية ــ المترجم) ، أو الشريحة من اللحم المملح المقدد فى الشمس ، والذى لم يزل الى اليوم يباع فى أسواق الهند · وكان اسم لحم البقر عند التجار الهنود فى ذاك الحين هو جومأس gomàs (ومعناه الحرفى : لحم البقرة) ، وهذه الكلمة مماثلة للفظة المؤنثة جوماس gomas التى تقال عن البقرة فى لغة « خويه » وهكذا لدينا هنا مصدر محتمل آخر ، ثابت تاريخيا عن أصل الكلمة الحوية فى أشكالها الثلاثة : جوماس (ــ ب ، ــ ا) وتطلق بالتوالى على البقرة ، والثور ، والماشية فى الكلمة الهندية جومأس · ونعرف أيضا أن الماشية المسماة هوتنتوت مأخوذة من كلمة « بوس انديكوس bos indicus أى « الدربانية » (ضرب من البقر ترق أظلافها وجلودها ولها أسنمة ــ المترجم) ، أو نوع من البقر من طراز « سانجا » sanga ، وهو نتاج هجين من تزاوج « الدربانية » الهندى ذى السنام والبقرة ذات القرون الطويلة بلا سنام فى شمال أفريقية · ويتفق معظم الأخصائيين فى الرأى على أن دربانية الهند قد دخلت أفريقية عن طريق ساحل بحر العرب ، الأمر الذى يزيد من احتمال تشابه « جوماس » الحوى وجومئاس الهند ، وكذا احتمال تماثل ماشية الهوتنتوت والماشية الهندية الحدباء أو نتاجاتها المهجنة ·

ومعظم الماشية الحوية التى تسمى « سنجا » (وهى كلمة هندية أثيوبية ومعناها ثور) لها سنام عنقى صدرى ، وهى نتاج تزاوج سلالة بقرية ليس لها سنام ، ودربانية ذات سنام على مستوى الصدر ، وهذا الأخير منتشر فى شبه جزيرة الدكن جنوبى الهند ، التى يرد منها الأدوات الحديدية الى شرق أفريقية ، قبل أن يستقر البانتو الأوائل من النوع الزنجى فى جنوب أفريقية ·

وقد أنبأنى قارئ لا أعرفه ، وهو عالم لغوى قرأ هذا المقال قبل ظهوره ، أن أصل الصيغة الحوية « جوماس » هو « كوما » وينسبها الى نموذج أصلى بانتوى ــ كومو ــ ولكن زميلى العبقرى الحصيف ، اذ يؤكد أن هذه الصيغة ــ كومو ــ هى بداهة النموذج الأصلى لكلمة جوماس ، ينسى أن كل مشتقات جوماس صدرت من المنطقة الحوية وانتشرت فى اقليم البانتو أو على تخومه لا العكس ، ويجهل العديد من الدلالات الأثرية التى تؤكد وجود لحم البقر المقدد الوارد من الهند بين العناصر العادية من الشعوب الحوية منذ قرون عديدة قبل ظهور القبائل الزنجية الأولى المتكلمة بلغة البانتو فى هذا الاقليم ·

ولعل آخر الشكوك التى قد تساورنا بشأن الأصل الهندى للماشية الحوية والكلمة التى تعبر عنها تتبدد اذا ألقينا نظرة سريعة على الكلمة الرئيسية الثانية فى

هذه القصة ، وهى : جومبى • ويرى اللغوى البريطانى مالكولم جثرى Malcolm Guthrie فى الكلمة الافتراضية جومبى مصطلحا بانتويا أوليا يعبر عن الماشية • ويوضح ك• اهرت أن هذا المصطلح مشتق من المصطلح السودانى الأوسط (ك) اومبى مع اعادة تشكيله • ولكنا اكتشفنا أن الصيغة الأصلية الأقرب من المفترضة (ك) اومبى فى وسط السودان هى اومبى ، وهى ثابتة ، ونجدها فى صيغة م اومبى فى لغة زيسورو Zésourou ، وهى لغة الكلام فى قلب بلد الذهب ، ماشونالاند ، حيث تمارس أولى مقايضات لحم البقر (وأحدثها أيضا) بالمعدن الثمين • وأقرب « ابن عم » للأصل اومبى umbi أو أمبى ombi ليس هو جومبى المشترك فى كل لهجات البانتو ، وانما هو الكلمة الملجاشية : أمبى ombi (O'mby) التى تعبر عن الماشية فى مدغشقر • وقد يعترض البعض بأن الملجاشى أو المرينا Mérinas الذين يتكلمون لغة ملاوية بولينيرية ، ومن أصل اندونيسى يحتمل كثيرا أن يكونوا قد تلقوا ماشيتهم والكلمة التى تعبر عنها فى غضون هجرة الشعوب المتكلمة بلغة البانتو ولكننا نلاحظ عندئذ أن كلمة أمبى O'mby الملجاشية تماثل كلمة أمبى الملاوية الاندونيسية التى تعبر عن ال « بوس انديكوس bos indicus ، ثورا كان أو بقرة ، أو قطيعا من الماشية • وتوجد كلمة أمبى نفسها ــ ومعناها ماشية ، فى لغات كثيرة يتحدث بها الناس فى نقاط مختلفة من الأرخبيل ، ولم يزعم أحد ، الى الآن على ما أعلم ، أن ال « بوس انديكوس » واسمه قد أدخلهما فى اندونيسيا وماليزيا زنوج بانتو قدموا من أفريقية • وانى أتحدث هنا عن النظرية ، أما بالنسبة للبراهين فهذا موضوع آخر •

نرى اذن أن ما اعتبره اهرت مجموعة من كلمات السودان الأوسط ، وأعتقد فيليبسون وأثريون آخرون أنهم يستطيعون تتبع انتشارها فى أفريقية كلها من خلال هجرات الشعوب الزنجية المتكلمة بلغة البانتو (أو الخوى) فى أوائل عصر الحديد ، ليس فى الواقع سوى مجموعة من كلمات من أصل هندى ، وملاوى اندونيسى تتعلق بقطعان « بوس انديكوس » من أصل هندى دون جدال • وقد جلب الدواب والكلمات الى أفريقية تجار هنود واندونيسيون ، ولو لم يكن ذلك بالضرورة فى عصر واحد • وقد وصل مصطلح جوماس gomas الى أفريقية على أكثر تقدير فى غضون الألف الأول قبل الميلاد ، ونجده فى لغات أقدم القبائل الرعوية ، الخويين • ومصطلح أمبى الاندونيسى الذى يعبر عن النوع البقرى نفسه وصل الى أفريقية فى الغالب فى غضون القرون الأولى من التاريخ الميلادى ، فى العصر الذى بدأ فيه استغلال مناجم الذهب فى ماشونالاند ، واسمه الهندى سونابار Sonobar أو بلد الذهب ، الالدورادو l'Eldorado ، وهو مشروع يضم جهود الرواد المنقبين ، الهنود والاندونيسيين ، واليد العاملة الوطنية فى القبائل الخوية •

وفى كتاب جديد بعنوان « أفريقية الهندية » India-Africa جمعت أمثلة عديدة تشتمل على مجموعة من الأدلة التاريخية والأثرية واللغوية ، على غرار الايضاح الذى يصاحب البحث اللغوى فى تطور الماشية ، كما هو الحال فى هذا المقال • وهذه

الأمثلة تعزز نظرية عامة أشير اليها اشارة موجزة فى هذا البحث ، وموضـــوعها الأساسى هو أن أفريقية كان يعمرها ويستغلها الهنود والاندونيسيون قبـــل ظهور القبائل الزنجية الأولى التى لم تتوغل فى أفريقية الشرقية والوسطى والجنوبية الا فى القرون الأخيرة من الألف الأول بعد الميلاد ٠ ويبدو أن هذه النظرية قد طرحت بعض المشاكل بشأن أصل الشعوب التى تتكلم لغة البانتو ــ كما يقال عادة ــ وأصـــل « الخوى » ٠ ولا يتيح لى الاطار الذى أعطيته أن أرد على هذه الأسئلة ، مهما كانت أهميتها ٠ ويمكن الرجوع الى مناقشة هذه الأسئلة وحلول جزئية لها فى نشرات أخرى للمؤلف ٠

خلاصـــــة

على الرغم من الجهـــد العظيم الذى بذل فى الحفريات ، وتصنيف الخزفيات ، والبحوث التفسيرية لقطع السيراميك (الصينى) التى جمعت ، لم يزل علم اللغة هو أساس النماذج التى تلقى حظوة فى الوقت الحاضر فى خصوص عصر الحديد فى أفريقية ٠ فالكلمات التى تعبر عن الماشية ، ويرجع أصلها البعيد الى اللغات القديمة فى وسط السودان ، ونصادفها فى أحاديث البانتو والخويزيين Khoésans ، اعتبرت شاهدا على انتشار أساليب تربية الماشية ، والتعدين ، وكل ما يتصل باســـتغلال المناجم ، والمتاجرة فى المحاصيل ، من خلال هجرات القبائل الزنجية التى تتكلم لغـــة البانتو ، من شمال أفريقية الى جنوبها ٠ وهكذا فان نموذجا مثاليا ، زنجيا فى شكله البدائى ، هو السلف المشترك للأشكال الزنجية و « الخويزية » (والأخيرة هى فى الواقع فرعان متميزان : الخوى Khoés والســـــان Sans ٠ وهذا المقال يوضح أن هذه الكلمات الأساسية التى تعبر عن الماشية هى فى الواقع من أصل هندى وملاوى اندونيسى ، الأمر الذى يطرح على بساط البحث صحة النماذج الشائعة بشأن تعمير أفريقية القديمة ، والهامشية المزعومة لاسهام العناصر غير الافريقية فى تطور ثقافة الزنوج المتكلمين بغة البانتو ، والخويين ، والسان ٠



يتناول بيير ميوز Pierre meayse فى مقدمة كتابه « الفن الافريقى » فن النحت الذى أسماه الحوار بين الانسان والمــادة .. ولم يحدد ماذا يعنى بهذا البيان . ولكن اذا كان الغرض هو أن يدع فن النحت الافريقى ليسفر عن ذاته فهو انجاز عظيم . فالكتاب يضم مجموعة رائعة من الصور لبعض التماثيل الافريقية الشهيرة ، ومهما يكن من أمر فهذا البحث يهدف الى الايضاح وليس الى الفهم الكامل للمغزى الذى من خلاله ينبع الحوار بين الانسان والمادة بدون الاقتراب من عالم الفن الافريقى ، فالغرض اذن من هذا البحث هو اظهار الهدف الذى يعـــكس الرؤية الدقيقـة لميوز meauze تجاه فن النحت الافريقى بصفة خاصة والفن الافريقى بصفة عامة . وجدير بالذكر أن الاقتراب من عالم الفن الافريقى ليس عمـلا ثقافيا فحسب ولكنه مرتبط بأعمال افريقية أخرى فهو يشمل الوجود الانسانى بكل أبعاده .

الكاتب : جون مورونجى

أستاذ مساعد للفلسفة بجامعة توسون ، ماريلاند ، له مؤلفات عديدة في الفلسفة الأفريقية والفكر السياسى والاجتماعى فى أفريقية ٠

المترجمة : عطيات محمود جاد

مدير عام ومستشارة التعليم التجارى سابقا

وقد فطن الأفراد الذين أبدوا اهتماما بالفن الافريقى ، الى ضرورة الاستعانة بالثقافة الافريقية عامة لمزيد من الفهم والتقدير لتجربة الصورة المرئية ، وبالرجوع الى البواعث الفنية لاحظ انرسون Anerson فى رؤيته العميقة المحيط الثقافى وما له من أثر فى تربية الأفراد ومعرفة النظام الدينى والفلسفى فى اعدادهم مما سوف يساعدنا على رؤية البواعث والحاجات ليس فقط كعمل فنى ولكن كعمل متكامل لأسلوب الحياة فى افريقيا ٠

ومن الصواب أن ندع فن النحت الافريقى يسفر عن ذاته ٠ واننى لأرى أن هذا الفن من القوة والأصالة ما يجعله مثيرا للمشاعر اذا ما كانت له هذه القدرة على التعبير عن فحواه ٠ فاذا ما بدت تلك الحقيقة واتضحت ـ وهى أن النحت ما هو الا لغة الانسان فى صلته بالمادة ـ فان ذلك يفتح آفاق الفهم والتقدير لفن النحت الافريقى ٠ وليس الأمر أن تعبر الكلمات عن تجربة مرئية اذا ما كان لنا أن نثرى هذه التجربة بوسيلة أخرى ٠

فالنحت على الأقل فى أفريقيا ليس للبصر فحسب ولكنه للأذن والحاسة اللمس ولكافة الأحاسيس الأخرى على السواء ، ولا يقل عن ذلك صدقا أنه لا يتناول كافة الأحاسيس طالما أن الانسان ليس حشدا لمناقب أو مواهب عقلية أو أنساقا فسيولوجية. فان النحت أكثر من أى شىء آخر ليس الا تعبيرا عن الانسان فى مجموعه . هـــذا الانسان بتكوينه العنصرى فى جوهره .

وبالمثل ، فان النحت ليس من عمل اليد وعون البصر والعقل ولكن الانسان حين ينحت فانه يعبر عن ذاته . وهذا النحت هو الأداة التى يصدر بها الانسان ليسفر بها عن ذاته ، وكما هو الحال فى الفن عامة فان النحت ليس الا صورة جوهرية للتعبير الانسانى يشع عن الانسان . وكل نوع من أنواع الفن ما هو الا انعكاس للانسان وعلى ذلك فهو ميدان للمشاعر يقتحم الجميع .

فالنحت الافريقى أو غير الافريقى لم يخلق كما ظهرت المواد الطبيعية مثـــل النباتات ، ولم يعثر عليه كما يعثر على الصخور . ومن الواضح أنه لم يسقط من السماء كما يسقط المطر . لقد صنعه الانسان وبنفس الموهبة التى يستخدمها عند استعمال الكلمات . ومقومات النحت الأساسية متأصـــلة مثل جوهر الكلمـــات . فالشخص الذى يتحاور هو نفسه الذى يقوم بعملية النحت . واذا أرجعنـــا عملية النحت والحوار الى الانسان فهذا لا يعتبر مشكلة لكثير منا ، ولكن اذا برز انسان قادر على الحوار فى أعمال النحت فنحن نتعرض لموضوع هام فالحوار يفترض ضمن معالم أخرى التعامل بين الكائن والفعل . فاذا كانت هذه السمات ضرورية للصلة التى نواجهها حيال هذه الأحجية ، واذا سلمنا بتعريف النحت على أنه حوار بين الانسان والمادة ، فان الحوار ما بين انسان وانسان بالنسبة للكثيرين منا لا يمكن أن يتضح . ولكن لنا أن نتساءل بأى احساس يمكن للانسان أن يتحاور مع المادة ؟ فكيف يتسنى للانسان مثلا أن يحاور شجرة ؟ وكيف يمكن أن يقوم تفاهم متبادل بين الانسان والشجرة ؟ ما هو الرباط المنطقى بين الانسان والشجرة الذى يحقق امكانية الحوار ؟ هل أسىء استخدام التصور للحوار ؟ أليس مثل هذا الحوار تركيبا يستبعد كل ما نراه شيئا عاديا ؟ هل يكفى فى هذا الموقف المعقد أن نقول « انظر ولا تسأل ؟ » هل يجب أن يقف التساؤل ويسود الصمت لكى يتجه الاهتمام الى النحت لنرى كيف يأخـذ الحوار موضعه ؟ .

هل توصلنا الى حل موفق لجوهر الفن من خلال الحديث عنه ؟ . ولكن اذا حددنا جوهر الفن بالرؤية والنظر ألا نستطيع أن نسأل ما هو البصر ؟ هل العين لازالت هى عين الانسان اذا كانت تملك القدرة التى من خلالها يستبعد الانسان ؟

لقد أمكن استنتاج هذه الأسئلة التى ذكرت آنفا من خلال الجهود والمحاولات التى بذلت للتعرف على مضمون جوهر النحت . ولو تحقق النجاح لهذه الاستنتاجات فسوف يقودنا ذلك الى معرفة جوهر الفن . وفضلا عن ذلك فمن الواضح أن فن النحت

سيظل غير مفهوم اذا لم يتضح بجلاء جوهر الانسان والمادة · ويجب ألا نعتد بما ذكره ميوز meauze كدافع لاثارة هذه التساؤلات · وبالتالى فليس من الضرورى أن نتجه الى تفسيره · فالأسئلة تنبع أولا من خلال عمل محدد للنحت فى افريقيـــا ، وهى العملية التى يجب أن تزودنا فى النهاية بالاجابة عن الأسئلة وتوضح ما ذكره ميوز · لقد استند ميوز meauze فى أفكاره عن الفن الافريقى على النظريات والملاحظات التى أبداها الآخرون فهو يقول :

فى أراضى الحشائش السودانية مثلا يعيش الشخص الذى يقوم بأعمال النجارة فى عملية النحت فى عزلة روحية قبل أن يقوم بعملية النحت للصـــورة أو النموذج لسلفه فهو يتضرع ويتوسل الى الشجرة أن تغفر له وتسامحه لأنه انتزع أحد فروعها ثم يبدأ بعد ذلك فى العمل · كما ذكر اندروود ملاحظة مشابهة فهو يقول : ان الغابة التى ينمو فيها الخشب الذى يصنع منه القناع يسكنها قوم يتسمون بالوقار والنخوة ، والانسان جزء من هذه المنطقة ، فاذا ما قطع شجرة بدون اقامة الطقـــوس الدينية والابتهالات فقد يلحق الأزواج شر مروع · فيجب استشارة رجل الدين وهو بدوره يستشير الأرواح ويطلب منها المغفرة اذ أن هذا العمـــل يعتبر فى مفهومهم عمـــلا مدمرا ·

وفى بعض الأحوال يستخدم المثال بعض الأدوات التى لم تستخدم من قبل فى أى غرض من الأغراض · ويجب أن يباركها أيضا رجل الدين ، وقبيل اظهار الولاء اللاهوتى يقوم المثال بتطهير نفسه لفترة طويلة أثناء وبعد استكمال العمل · فقطع الشجرة معناه فقدان الحياة ، ويعتبر ذلك ابعادا للأرواح عن مواطنها ونبذ لها فاذا لم يطيب خاطرها فقد يؤدى ذلك الى انتقام من المسىء وعشيرته وأقاربه وأهله ·

وكما يرث الطفل الصفات الوراثية من أبويه كذلك يرث المثال جوهر مصادره · ولهذا السبب يعتمد وضوح المثال على صدق النحت وفى النهاية على وضوح الانسان والمادة طالما أن امتزاجهما ينهض بالنحت · فان حقيقة الانسان وحقيقة المادة تمتزجان معا لتنتجا معا مايعرف بواقع النحت· وليس بعسير أن يتحقق مثل هذا الامتزاج لأن الحقيقتين فى امتزاجهما ينمان عن صلة وثيقة ، ويتضح ذلك من المدخل الذى يستخدمه المثال والمواد التى يستخدمها وطريقة تجاوب المواد مع تضرعاته وابتهالاته · ولهاتين العلاقتين صلتهما الوثيقة كما أنهما يعكسان فى الاحساس حقيقة سائدة ، ففن رسم الجسم أو التضحية بالجسم فى افريقيا ظاهرة سافرة لهذه الحقيقة · وفى كلتا الحالتين ففى أى فن يبدو الفنان والمادة التى يتخذها لفنه شيئا واحدا لا خلاف بينهما · ففى الجسم يبدو الانسان صدى لوجوده فى المادة ، فالجسم فى ذاته تعبير عن حقيقة المادة ، والتأثير المتبادل بين الانسان والمادة يحجب حقيقة كل منهما ، مما يؤدى الى غموض فن النحت ذاته · ولعل هذا هو ما حمل مارجريت ترويل أن تتجنب هذا الغموض فيما ذكرته عن الفن الافريقى على القول التالى :

فاذا ما كنا نرى القناع ـ وهو صورة السلف لا يعدو نحتا يعرض فى متحف ـ فاننا لا نستطيع أن ندرك مدى تأثيره على المتفرج الذى يعرف كل ما وراءه من طقوس كانت سببا فى صنعه وكل ما كان من أرواح لابد لها من ترضية وكل ما هنالك من قوى الحياة التى تختزنها والتى تمدنا نحن وأسرنا وأعضاء جماعتنا بالمنفعة والفائدة ٠

وحينما يبعد النحت الافريقى عن فحواه فهو عادة يخضع لعملية تجسيد تجعله غير محسوس ٠ وهذا يحدث فى حالة نقله الى الغرب وعرضه فى المتاحف وصالات العرض أو وضعه فى غرف المعيشة ، فهذه الأماكن هى المقبرة للنحت الافريقى ، فهو يفقد تأثيره وفاعليته بعرضه فى هذه الأماكن وبذلك يفقد طابعه الافريقى ، ولا يصح أن نخلط بين التعرف على الفن الافريقى والتعرف على هذه الذاتية ، فالمثال الافريقى كغيره من الفنانين الافريقيين لا يتطلع الى عرض أعماله لأنه يقوم بتمثيل ذاته فيما يعده ، وطالما كان الأمر كذلك فليس من الملائم أن نتخذ من ثنائية الموضوع والغاية سبيلا الى معرفة ما يقدمه ، فطالما كانت النظرة الى الرجل الافريقى على أنه كائن اجتماعى أساسا فان النحات يرى نفسه ويرى ما يقدمه فى صورة اجتماعية ٠ وعلى هذه الصورة يراه الآخرون وكلا النحات والنحت صورة للجماعة على أوسع مدى ٠ وعلى هذا فليس للجماعة صلة غائية بالنحت وليس للنحات ولا للنحت ثمة وجود أو كيان خارج الجماعة ، وينفرط عقد العلاقة الغائية أمام هذه الوحدة الأساسية ٠ وما لم يكن الادراك ٠ واعيا بهذه الوحدة فليس من اليسير الاحاطة احاطة شاملة بجوهر الفن الافريقى ٠

فتصور الموضوع والهدف ليس له مكان فى الاطار الفنى للفن الافريقى ٠ وهذا يتعارض تماما مع الاطار الفنى للفن الحديث والمعاصر ٠ فمثلا أى عمل فنى لبيكاسو ينظر اليه كموضوع فنى ، ويتعارض مع الهدف فالعلاقة بين الاثنين غير متبادلة ٠ فالمشاهد لا تغنى عن الموضوع والأهداف ينقصها تأثير الموضوع بمعنى أنه ليس لها وجهة نظر ، فهى لا توقظ الاحساس بالوجود ، انها تعيش من أجل الاحساس بالوجود، الا أن هذا الاحساس لا يعيش من أجلها ٠ وهذا الوجه لهذه الظاهرة الخالصة للموضوع والهدف لا تظهر فى الفن الافريقى ، لأن الموضوع فى جانب الهدف والعكس صحيح ٠ ولهذا السبب لا يظهر الفن الافريقى عند العرض ٠ ويؤيد ذلك عدم وجود المتاحف وصالات العرض فى افريقيا ٠ وظهور هذه المؤسسات لا يستطيع أن يغير صورة الفن فى افريقيا ٠ وبالاضافة الى أنه اذا حدث مثل هذا التغير فسوف يتغير فهم الافريقيين لأنفسهم ، وسيؤدى فى النهاية الى تغير عالمهم ٠ فعدم وجود المتاحف وصالات العرض فى افريقيا يؤيد ويفسر هذه الحقيقة ، وهى أن الفن متغلغل فى حياة الافريقيين ٠ ففى افريقيا يعمل الفرد ثوبا جميلا ليرتديه أو ليحتفظ به ، ويصنع أداة موسيقية ليستخدمها أو ليقتنيها ، ويضع القناع من أجل المواكب والطقوس الدينية ، أما مجموعات النحت فى أضرحة الأسرة على قداستها كما هى فى بلاد مثل نيجيريا فليست للعرض ٠ فالمجموعة متكاملة مع الحياة العائلية ، وعرضها معناه عرض للعائلة نفسها ٠ ٠ واذا كان هناك أى شىء مثل « الفن من أجل الفن » فى افريقيا فهو متكامل

تماما مع الحياة الافريقية ، وغالبا لا يمكن التفرقة بينهما • واذا حدث ذلك يعتبر خروجا على الفكرة • وهؤلاء الذين يربطون الفن والأعمال الفنية بالانتاج الفنى يقومون بذلك • وفقا لمعيار فنى سابق مازال تطبيقه عالميا موضع التساؤل ، وأما هؤلاء الذين يرون الانتاج الفنى يقف نقيضا للفنان أو المشاهد فانهم يخلطون بين العمل الفنى والانتاج الفنى فى افريقيا •

وعند تقديم موضوعات يغلفها الادراك فان مثل هذه الموضوعات تتصف بالذاتية وتتجه الى المادة التى يسفر بها الانتاج عن وجوده ، وتضفى على الغايات ما تضفيه على الموضوعات ، ويشوب الابهام اللغة ، وتلك هى مأساة اللغة • وبالتالى يشوب الابهام الفهم والتصور لهذا العالم الذى واجه الموجة الأولى من الغربيين فى افريقيا • وهكذا تطرق الخلل الى أسلوب الادراك ونظرية الاحساس • وكان هذا الاختلاف فى قواعد اللغة وفى الفهم وفى التصور فى افريقيا بالنسبة لمثيلاتها فى الغرب حينذاك • فعالم الفن كعالم غير الفن يسفر عن حالات يبدو فيها الخط الفاصل بين الغاية والموضوع ، فمثلا لم يدرك الغرب كيف يمكن للغايات أن تلتبس بالانسان • فالبرتغاليون مثلا اعتبروا الفنون الافريقية أعمالا سحرية وانتهوا الى أن الافريقيين يتجهون الى السحر والوثنية فى نظر العالم •

وأنهم كانوا يؤمنون بالخرافات التى تدور من حولهم عن أنفسهم وعن العالم • وحينما ظهرت نظرية التطور فى أوربا كان المعروف أن الافريقيين أدنى من غيرهم فى سلم التطور • ويذكر هيجل الفيلسوف الألمانى فى كتابه « فلسفة التاريخ » ما يأتى :

بقيت افريقيا الأصيلة كما كانت منذ تاريخها القديم مغلقة لا صلة لها ببقية العالم • فهى أرض الذهب المنطوية على ذاتها ، الأرض التى تحبو فى مدارج الطفولة بعيدا عن حلبة التاريخ الواعى ، مغلفة بأستار الظلام القائم •• ومن العسير أن نتبين الطابع الافريقى الغريب لا لشىء الا لأننا حين نرجع اليه فاننا لابد وأن نفضى عن كل ما يرتبط بأفكارنا من القاعدة الأولية ، قاعدة النسق العالمى ، فالسمة الأساسية فى حياة الزنجى أن ادراكه لا يعى جوهر وجوده • فالله أو القانون ـ مثلا ـ يمثل تعلق الانسان بحرية الارادة ، ولكنه يدرك من خلالها وجوده الذاتى ، فالافريقى فى تفرده بوجوده لا يستطيع أن يدرك حتى الآن ما يميز بين ذاته كفرد وحتمية وجوده فى العالم ، ولهذا فان معرفة الكائن الشكلى الآخر الذى يتفوق ويعلو عليه هى كل ما يحتاجه الزنجى كما يبدو ، صورة للانسان الطبيعى فى حالة الوحشية غير الأليفة تماما •

وحينما برز الافريقى فى عالم الفن الافريقى تأكد رأى هيجل عن الافريقيين ، فقد كان الافريقى يتعامل مع مواد الطبيعة كما لو كانت صورة مماثلة لا يمكن فصلها عنه • ويرى هيجل أن عملية الفن ليست عملية للطبيعة • فالعمل الفنى فى رأيه

عمل يقوم به انسان له وجدانه وأحاسيسه الخاصة بعيدا عن الطبيعة فهو يقـــول : « يمكننا أن نؤكد أن الابداع الفنى يقف عاليا ويسمو على الطبيعة ، اذ أن جمال الفن هو الجمال الذى يولد ، يولد من جديد ، انه نتاج العقل ٠ وبقدر يفوق الانتاج الفكرى على الطبيعة ومظاهرها يزداد الابداع الفنى ويتفوق على جمال الطبيعة » ٠

كما يقول أيضا :

« ان الفن الرفيع ليس فنا أصيلا الا اذا حقق حرية الغاية ٠ ويقوم بدوره العظيم حنما يأخذ وضعه فى نفس الاطار مع الفلسفة والدين ، ويصبح أسلوبا يعبر عن الوجدان ويروج للطبيعة المقدسة والاهتمامات العميقة للانسانية والصدق الشامل للعقل ، ان الشعوب تضع فى أعمالها الفنية وجدانها وأفكارها النابعة من القلب ، والفن الرفيع هو ــ فى الغالب ــ الطريق الى فهم الحكمة والدين ٠

وعلى الرغم من أن هيجل لم يتناول الفن الافريقى بصورة مباشرة الا أن ذلك يستنتج من قوله أنه لا يوجد ما يعرف بالفن الافريقى ، واذا وجد فهو دون المستوى ، واذا كان الفن تعبيرا عن كائن منفصل عن الطبيعة وأرقى منها ، فهذا يترتب عليه أن الافريقى الذى ليس له وجدان منفصل عن الطبيعة وأرقى منها لا يملك القدرة على الابداع والخلق الفنى ٠ وفضلا عن ذلك ووفقا لما ذكره هيجل فالفن هو النمـــوذج للوجدان العميق للانسان ، واختفاء الفن فى العالم الافريقى يؤيد أسباب اعتقاده بأن الافريقى لا يملك الشعور الكامل كانسان ٠ وجدير بالذكر أن هيجل لا يفكر من فراغ ثقافى فهو مهندس ورائد للثقـــافة الاوروبية فى القرن التاســـع عشر الذى اتسم بالعنصرية والنعرة القومية لا سيما بالنسبة للشعوب الملونة فى العالم ٠ وفضلا عن ذلك فهو أحد دعائم الثقافة الفكرية الأوربية التى تتعالى وتتصدى لافساد وانحلال التآلف والتضامن بين الانسان والطبيعة ٠ لقد انفصل الانسان عن الطبيعة واتخذ منها موقفا مضادا ، وأصبحت الطبيعة خاضعة لسيطرته وسيادته ٠

وطبقا لما ذكره هيجل وغيره من المعاصرين فى أوروبا ٠ ويبدو الانقسام فى غاية الأهمية اذ بدونه لا يمكن ادراك جوهر الانسان٠ فجوهر الانسان في افريقيا لا يزال غير منفصل عن الطبيعة ٠ واذا تحدث أحد عن الانسان هناك فانما يقتصر الحديث فقط على فترة طفولته ، بمعنى أن الانسان فى طريقه لأن يكون انســـانا ، ويؤكد هيجل أن الافريقى أقرب الى الانسان منه الى القرد ٠ ومن ثم فهو يحتل مكانة عالية فى سلم التطور ، والتسليم بالاختلاف بين الانسان والقرد قد جعل المفـــكر الأوروبى يعتبر الافريقى الانسان البدائى ٠ ومن ثم كانت ابتكاراته أقرب الى البداوة ٠ وعلى ذلك فحتى اليوم تعرض ابتكاراته فى مختلف عواصم البلاد الغربيـــة فى متاحف للفن البدائى ، ولو كان هيجل على قيد الحياة لتساءل عن الحكمة فى تصنيف معروضات هذه المتاحف الى درجات فى سلم الفن ، وقد ابتكر العالم الغربى علم الأجناس البشرية لدراسة الانسان البدائى وأعماله ٠ وفى الوقت الخاص هناك علم الاثنولوجى وعلم وصف الشعوب وعوائدها وأخلاقها (اثنوجرافى) وهما أساس هذه الدراسة فى

مجال تفسير الفن الافريقى ، وكذلك ما يسمى بالفن البدائى ، فعالم البداوة أو عالم الانسان البدائى هو عالم السحر والشعوذة واستخدام الأرواح والعرافة وعبادة الطبيعة والاعتقاد بأن كل الأشياء لها أرواح وعبادة السلف والخرافات ، فهذا العالم الذى أخذ يعرض للفن الافريقى لم يكن الا بعض التهويمات التى ابتدعها العقل الغربى فى محاولته لمعرفة ذاته • ويصور التاريخ هذا العبث ، فلم يكن ثمة نجاح للعقل الغربى الا فى ادراكه لذاته وما قام به من جهد لاخفاء حقيقة غيره من العوالم الأخرى ، فان كنا حتى اليوم لم نتحرر بعد من هذه التغمية ، فهناك من لا يزال يستخدم لفظ « بدائى » كما لو كانت قمينة بتحريرها من هذا الدنس • ويكتب لنا « ايفانز برتشارد » فى كتابه « نظريات الديانة البدائية » ما يأتى : « فى الوقت الحاضر يشعر بعض الناس بالحرج لوصف بعض الشعوب بالبدائية ، ويكرهون أن يوصف هؤلاء الناس بالهمجية • الا أننى أضطر أحيانا الى استعمال دلالات وتعبيرات المؤلفين الذين كتبوا بلغة قومية فى وقت كانت الاساءة الى هؤلاء الشعوب الذين كتبوا عنهم قلما تحدث فى العصر الفيكتورى المجيد عصر الرخاء والتقدم ، وقد نضفى عليه أبهة الماضى وجلاله ، الا أن الكلمات التى استخدمتها فيما يدعوه « فيبر » « أهمية الادراك الحر » لا اعتراض عليها فى مجال علم أصول الكلمة وعلى أية حال فان استخدام كلمة بدائى وصفا لاناس يعيشون فى مجتمعات صغيرة وليس لهم الا تلك الثقافة المادية البسيطة ، ويعوزهم الفكر الأدبى فانما هم مجتمعات ثابتة لا تتغير ومن العسير ابعادها عن محيطها • أما ايفانز برتشارد أحد رواد علم الأجناس البشرية فى بريطانيا فقد يكون غير متأثر باهتمامات الناس الذين يطلق عليهم البدائيون • وليس من اليسير استبعاد الصورة السلبية التى ارتبطت بهذا التعبير فى الماضى ، فلازال يحمل الصورة السلبية فى أعين الافريقيين وفى أعين غيرهم من البشر الذين أهدرت انسانيتهم • والسلبية سوف لا تختفى طالما أنها تذكرنا بالتفرقة بين استخدام الأصل واستخدام التسلسل التاريخى أو باعلان أن الانسان سوف يستخدم الادراك الحر • وبينما أوقف عدد كبير من الكتاب الغربيين الذين كتبوا عن افريقيا استخدام هذا التعبير فلازال الكثيرون يستخدمون تعبيرات أخرى ، فعلى سبيل المثال فان تعبير « قبلى » الذى يستخدمه الكتاب كبديل عند تناول الفن الافريقى (ببيوبيك ، فاج ، ريد ، برافمان) لا يعتبر ادراكا حرا كما يبغيه تفكير الإنسان • ان تعبير « بدائى » ليس له أساس فى اطار الفكر اللغوى الافريقى أو فى الثقافة الافريقية • وبعض التعبيرات مثل سلالى وفطرى وزنجى وتقليدى غير مستعملة • وفى حالة التعبير الأخير يقول « فرانك ويليت Frank Willet بعد أن استبعد استخدام التعبير « بدائى » فى مقدمة كتابه عن الفن الافريقى : « عند عملية مسح لكتب الفن الغربى من النادر أن يصادف الانسان كتابا عن فن « تقليدى » أو « بدائى » • وفى هذه الحالة هل ندعى أنه فى افريقيا وأمريكا وجزر المحيط الهادى يوجد الفن التقليدى أو البدائى ؟ ومهما حدث للفن الغربى التقليدى ــ اذا كان هناك مثل هذا الفن ــ فلماذا اذن لم يبق فى الغرب ؟ ألم يتعرض الفن الغربى لقانون التغير كغيره من الفنون الأخرى ؟ وعلى أى

أساس لا يعتقد الفرد أن ويليت لا يدافع عن سـياسة التمييز العنصرى فى فن الرموز الكتابية ؟ فهو يبدو كأنه يقوض قراره بأن تقاليد الفن الأجنبى يجب أن تقترب من تعبيراتهم ، والحقيقة أن ادراك التقاليد التى تستخدم فى الغرب استنادا الى الفن الافريقى لا تتواءم مع اطار التصور الافريقى . وفضلا عن ذلك فهى ليست نتيجة لعلم تطور معانى الكلمات .

وبصورة أكثر وضوحا فان الفرد يواجه فلسفتين مختلفتين فى التاريخ : فادراك التقدم أو التطور الذى ظهر فى الغرب فى القرن التاسع عشر وحقبة من القرن العشرين والذى أدى الى تصنيف الفن الى « بدائى » و « متحضر » لا يوجد له صورة مماثلة فى الاحساس وصحوة الوقت فى افريقيا . فالافريقى قد اقترب من الفن بأسلوب غير متقدم أو متطور . وبنفس الاسلوب اقترب من الفن غير الافريقى . فهو لا يميل الى الفن غير الافريقى أو يختلف معه ولكنه لا يعتبره « بدائيا » . ولا يدخل فى اعتباره الزمن أو ادراك الفن بصورة كهنوتية . وأمثال هؤلاء الذين لا يتحررون من الاطار المتطور للادراك لا يأملون فى أن يدركوا جوهر الفن الافريقى ، فالاعتراض على بعض التطورات المستخدمة فى الغرب فى مجال فهم الفن يجب ألا تنتهى الى الاقتناع بأن مشكلة فهم الفن الافريقى يمكن علاجها باللغة فقط فالتصور الزمنى هو الآخر عامل له اعتباره . ان للزمن جذوره فى ادراك وتفهم الفن كما هو فى أى مجال آخر من مجالات التصور والفهم الانسانى . فاذا كان الزمن هو الذى صاغ الدنيا فان على الانسان أن يعود الى الاحساس بالزمن لدى الأفريقيين حتى يتفهم الابداع الافريقى . وهذه العودة بذاتها ما هى الا عودة أخرى الى العالم الافريقى ، طالما أن التصور الزمنى ذاته ينم عن نفسه فى العالم وبالعالم . فالعودة الى العالم الافريقى على أية حال لايمكن أن تكون عودة الى عالم البداوة أو التصور البدائى طالما ظل ذلك ادراكا باطلا . يجب أن تكون عودة تشغل مكانها بعيدا عن المعايير البدائية طالما أن المعايير لا تعنى شيئا لادراك وتصور ما لدى الافريقيين عن عالمهم .

وفضلا عن ذلك فلا تعتبر عودة اذا انفصلت عن الطبيعة أو تحيزت للطبيعة ، يجب أن تكون عودة تلغى هذا الانقسام وتقرب بين الانسان والطبيعة من خلال وجهة نظر واحدة . والوحدة هنا ليست هى التى تحدث عنها هيجل أو التى أفرزتها أوربا فى القرن التاسع عشر للانسان البدائى . انها الوحدة التى يجب أن يبرز ويستقر فى اطارها الانسان وكل الأشياء الأخرى . فهى التى تؤسس بنية الفكر فضلا عن الغرض منه . انها تفوق نسق التفكير ولكنها لا تنفصل عنها . وفى النهاية فامكان الحوار بين الانسان والمادة يقوم أساسا على هذه الوحدة العنصرية . فالنحت كأى عمل فنى يمكن تطويعه من خلال هذه الوحدة . فهو يتضمن صدق الانسان والمادة كما يتضمن الوحدة التى توضح بجلاء صدق كل منهما .

لقد عرف الغرب ـ لعدة أجيال ـ جوهر الانسان بأنه « النفس » ، « الحياة » ، « العقل » ، « السبب » أو « الروح » كما حاولوا فى هـذه الفترة أن يظهروا كيف

تتفاعل هذه الكائنات مع المادة وأنها كلها تختلف تماما فى جوهرها وبعبارة أخرى أصبحت هذه احدى المشكلات لمحاولة ابراز كيف يتفاعل المنظور مع غير المنظور ، وهذه المشكلة ليس لها نظير فى الفكر الافريقى ، ففى افريقيا لا توجد أية محاولة لادماج الحقيقة مع المادة أو الروح أو ادماج المادة مع الروح أو الروح مع المادة ، فوحدة الانسان والمادة والسماء والأرض والرجل والمرأة والانسان والحيوان والانسان والطير والنور والظلام والحياة والموت تشير جميعا الى النظرة الافريقية للواقع • ومالم نأخذ تلك الوحدة فى الاعتبار فكل فكر وعمل ومشاعر للافريقى يشوبها الغموض • ونستطيع أن نتحدث عن أنماط لمختلف الفنون فى افريقيا • ومالم نأخذ فى الاعتبار النظرة الأساسية للواقع فان هذا الموضوع يصبح بعيدا عن جوهر الفن الافريقى • ولا يعنى ذلك انكار عدم التجانس ، انه فقط اعتراف بوحدة هذه الكائنات •

وفى الوقت الحاضر يوجد فى الغرب مؤرخون يقولون ان العقبة الرئيسية أمام فهم الفن الافريقى ، هى أنه لا تزال الحاجة ماسة الى المزيد من التجميع والتوثيق والتصنيف ، فاذا ما تحققت هذه الاحتياجات فسيؤدى ذلك الى فهم خالص للفن الافريقى • فان أى تصنيف أو تدوين قد يفصح عما ينشده الانسان من تأييد فى الدراسات الغربية حيث يجد مثل هذا النشاط الكثير من التقدير ، الا أن هذا النشاط لا ينفذ الى عالم الفن ولا يزودنا بأى احساس عن الفن لدى الناس ، وقد رأيت افريقيا يرسم جسده على القماش ، فكيف يتسنى ذلك ؟ وماذا يعنيه ذلك ؟ ولماذا وكيف كان هذا الاكثار من ذلك عونا لى على تفهم الفن ؟

لقد رأيت امرأة من غانا ترتدى « اكيو ــ آبا aku-abo فماذا يعنى ذلك ؟ وهل يتسنى لى أن أنفذ الى جوهر الحقيقة اذا علمت أنها دمية الاخصاب ؟ فهذه التساؤلات وغيرها من أشباهها مما يتعذر الاجابة عنها عن طريق جمع وتصنيف أكثر للفن الافريقى • فان الانسان لابد وأن يعى الفن الافريقى ويتفهمه • فالانسان لا يستطيع أن يجمع ويصنف الفن الافريقى مالم يفهم الفلسفة الافريقية للفن • وليس من الواضح ــ الى أى حد يمكن معرفة ما جمع من الفن الافريقى لا لشىء الا لأن الانسان ينظر من خلال ثقافة ما الى الفن كنشاط عادى لا يتطلب بالضرورة أن يتعمق فى ثقافة مختلفة كل الاختلاف ويبدأ فى عملية الجمع والتصنيف بلا اجحاف لثقافة الفن • فعلى سبيل المثال كيف نعرف أن ما يعتبره الغربيون فنا هو ما يعتبره الافريقيون فنا كذلك ؟ من الذى يجيب على هذا السؤال ؟ هل هم الغربيون ؟ هل هم الافريقيون ؟ أى غربيين ؟ أى افريقيين ؟ اذا كانت هذه الأساسيات متفقا عليها فمن الذى يقرر ذلك ؟ ، أما أنا فليس فى نيتى أن أقترح أن كل فن مختص بالجوهر وأن كل فن له صلة خارجية بالفنون الأخرى • ومن الواضح اننى لا أريد أن أقترح أن هذا هو مضمون علم المخلوقات والكائنات فى مجال الثقافة الانسانية • ان جوهر الفن مرتبط بجوهر الانسان • واذا كان صحيحا أن الواقع الانسانى يعبر عن ذاته فى صور غير متجانسة فهذا يوضح أن عدم التجانس سيظل موحدا ، ويجب أن يكون

مماثلا والا سيصبح غير مفهوم ولا يدركه العقل ، ولا يستطيع الانسان أن يعرفه كانسان ، ان هذا الادراك يوضح جوهر الفن الافريقى وغيره من الفنون • وبدون هذا الادراك تتعرض عظمة الفن للظنون والشكوك • ان مأساة المفهوم الغربى للفن الافريقى ترجع الى فقدان هذه الرؤية ، ويرجع تحقير الفن الافريقى من هذه الناحية الى الفشل فى ادراك ماهيته وجوهره • ومن يفشل فى ادراك جوهر فنه لا يستطيع بالتالى أن يدرك جوهر فن آخر • فالفن فى ازدواجه لا يفقد جوهره ، ومن خلال هذا الاحساس فانه يعكس جوهر الحقيقة الانسانية • فمن طبائع الانسان أنه يزاوج من نفسه دون أن يفقد وحدته الأساسية • ولا يستطيع الغربيون أن يهتموا بالفن الافريقى دون الاهتمام بالافريقيين • وفضلا عن ذلك فان عدم الجدية وعدم الاهتمام فى الحالتين معناه أن الغربيين لا يبدون اهتماما بأنفسهم أو بفنهم • وبسبب هذه العنصرية وغيرها من ألوان التعصب الثقافى نرى الغربيين قد نأوا بأنفسهم عن أى تفهم أو تقدير حقيقى للفن الافريقى ، وبالتالى للافريقيين • وطالما كان جوهر الفن الافريقى والافريقيين مرتبطا بجوهر الفن الغربى والغربيين فان هذا الرباط يقوم على تشويه الفن الافريقى ، فان الغربيين قد شوهوا بالتالى جوهر فنونهم الغربية ، كما شوهوا جوهر وجودهم • وحتى نحد من هذا التشويه فان على الغربيين أن يعيدوا النظر فى موقفهم التقليدى من جوهر الانسان • فانهم حين ينفرون من الافريقى فانهم ينفرون من أنفسهم بأنفسهم • فالافريقى والغربى سواء فى الانسانية ، وطالما كان الفن من بين تلك الأسس التى يقوم عليها جوهر الوجود الانسانى فان الغربى يستطيع أن يدرك ذاته من خلال الفن الافريقى • ولا يكفى أن يفسر الافريقى فنه للغربى • ومن أجل أن يلم الغربى بجوهر الفن الافريقى فان عليه أن يلم بجوهر فنه ذاته • والافريقى لا يستطيع أن « يعلم » الفن الافريقى للدجل الغربى ، ولا يرجع ذلك الى العنجهية التى نلمسها فى معظم الغربيين ، ولكن أساسا لأن الفن لا يدرس • فالفن مشاركة للكائنات الحية • ولكل كائن كيانه ووجوده فى هذه المشاركة • وفى هذا الاطار يصبح واضحا أن المهمة الأولى للفن هى تنظيم وايضاح هذه المشاركة • وطالما أن الفن هو احدى الوسائل التى تفصح عن جوهر الانسان ، فاذا لم يجد الغربى نفسه فى الفن الافريقى فلا يوجد سبب يقنعه بأنه يعرف نفسه حق المعرفة •

فلا يكفى أن يشرح الافريقى فنه للغربى ، بل على الغربى أن يدرك جوهر فنه الغربى لكى يستوعب ويدرك جوهر الفن الافريقى •

والفنان الافريقى يضفى على عمله ما أمكن من ذاته على وجوده ، كما يضفى من ذاته فى نفس الوقت على المادة التى يعمل بها فيلقى جانبا بمزاجه الذى قدر له أن يكون عليه قبيل الابداع الفنى ، وكذلك للتغلب على تجسيم المادة قبل الابداع • ويحدث التحول من خلال هذا الجهد المشترك الذى يهدف الى الابداع والخلق • وليس هناك نموذج معين لابد منه للوجود بما فى ذلك الوجود الانسانى ، والحقيقة أن الوضوح يمكن أن يقال انه ينظم جوهر كل كائن فما يكمن فى كل كائن هو القدرة

على الوجود ، وجوهر الكائنات يبقى غالبا محصورا فى الأحاديث اليومية عن طبيعة الكائنات ومن المسلم به أن الغموض الذى يشوب الكائنات هو الجوهر الكامن فيها . فمثلا هذا النمط من الكائنات هو الذى يقودنا الى الاعتقاد بأن الشىء هو الشىء الموجود وأنه لا يمكن أن يكون غيره . فعلم الآثار القديمة الذى يوضح معالمها ويعبر به عن الفن الافريقى يثبت أن التطور مرتبط بالطبيعة الباطنـــة لكل الكائنات . والحقيقة تؤكد أن الكائنات يمكن أن تتطور هى جزء من حقيقة المخلوقات . فعلى سبيل المثال لا تكشف الشجرة عن جوهرها كلية فهى قادرة على أن تمنح جذعها لتخرج منه طبلة الى الوجود تستطيع بدورها أن توهب نفسها للآلهة لكى تصبح الأداة التى بواسطتها يظهر الآلهة أنفسهم للانسان . ويستطيع الانسان بدوره أن يتخذ وضـــعا يربطه بالآلهة . وعند صنع الآتومبان Atumpon (وهى الطبلة الغانية Ghanian Drum يتطهر صانع الطبلة وفقا للطقوس الدينية ويتضرع الى أرواح الشجر أن تعاونه قبل مباشرة عمله . ولا يوجد فى علم النبات أى شىء يقود صانع الطبلة الى رؤية الشجرة كمادة للتبجيل والتقديس . وبعد هذه الأحداث فقط يستطيع صانع الطبلة (وهو بدوره قد تحمل هذه التغيرات) أن يباشر واجباته . وفى الماضى ما كان يعتبره الغربى خرافة فى الافريقى هو تسليم بأن الطبيعة تتخلل هذا الوضوح . لقد كان من الخطأ الاعتقاد بأن الافريقى يبحث عن تفسير العالم من خلال السحر ، اذ أن العالم هو الذى يفسر السحر وليس العكس . ويمكن أن ينشأ السحر ، اذ أن العالم يوجد بطريقة تهيىء المجال للسحر . فالكائنات تجسد القوة مالم تكن واضحة أساسا ، وغير المرئى لا يستطيع استيعاب المرئى وبالعكس . ولأن كلا من المرئى . وغير المرئى واضح أمام الآخر فلا يمكن ادراكهما كمتناقضين فوجودهما لا يؤدى الى أى تعارض ، فكل منهما وسيلة يجد فيها الآخر ذاته وبالتالى يمكن ادراك الآخر . والوضوح فى كل شىء هو ما نتعلمه على وجه الدقة من الفن الافريقى . فمن مهام الفن الأساسية أن تفصـــح للانسان عما هو كائن وأن يفصح كل ما هو كائن عن نفسه للانسان ، وبهذا يفصح الفن عن ذاته ويكشف عن طبيعته ، وحيث يتمثل الفنان الافريقى الفن فانه يجسد هذا الوضوح . وفى هذا تقـــول « .تروبل » فى وصـــفها للفن الافريقى ما يلى : « والأكثر أهمية من الاعتراف باتجاه النحات فى مادته وطريقته فى استخدامها نحو المراسم والطقوس هو تقدير كل ما يدور بذهنه من تصور لوحدة العـــالم الروحية والطبيعة . ولهذا فان علينا أن نعى الصور الغربية لكل منها وكل فرد كشـــخص متقوقع داخل بدنه يتأثر الى حد ما باتصاله بغيره من الأشخاص ، ليضع مكانها تصوره لذات خفية تتدفق نحو العالم الى ما وراء الممارسة البدنية لترتد مرة أخرى الى ذوات آخرين . وطالما كان كل ما يتجسد واضحا فان التجسد لا يعنى عبودية البدن ، فهذا البدن الانسانى لا يقيم ستارا بين بشريته وكل ما سواه ما هو كائن فتراه يقصد حجب الحقيقة عما هو كائن ، وهو ما يتضمن حقيقة وجود الانسان . والحقيقة الشائعة التى يستمد منها كل كائن حقيقته قد تكون هى نفس ما يدور فى رأس ميبيتى عنـــدما يقول لنا : « فاذا كنا نحن فأنا كذلك » وكلمة « نحن » لا تعنى أناسا من البشر وانما

تعنى أيضا الآلهة والأرواح والحيوان والطير والحشرات والنبات والأشياء وغيرها ، كما تشمل الأحياء والموتى ومن يولدون . وهذا هو الادراك الواعى الذى يحـــول دون الانسان والخضوع لفكرة الخلود البشرى فى افريقيا . فبدلا من استبعاد الانسان عن أى شيء يبقى الفن الافريقى ليذكره على الدوام بأن داره هى ملاذه الأخير وملاذ كل شيء سواه ، ولكنها الدار التى لا يسيطر فيها الانسان على شيء ما . وحتى يميــط اللثـــام عن هذه الدار ويكشف عنها فان الفن يستوعب كل وجوده الشخصى فالفن فى قوامه يتضمن الايحاء ، والايحاء ذاته هو روح الحقيقة في اكتمالها ، والفنان في خدمة الحقيقة وعمله هو الحقيقة فى ذاتها ، وما يقدمه لا يعد أشياء للفن ، فان هذا الذى يقدمه يمحو فى الواقع ذاته لتبقى الحقيقة وحدها من خلال ما يقدمه . ولهذا فان ما قاله « ميوز » لا يعدو الحقيقة عندما تناول الفن كحوار بين الانسان والمادة . وما البحث الا وعاء للحقيقة . فاذا أخذناه على هذه الصورة فان جوهر الفن لا ينفصل عن جوهر المحاورة ، فالمحاورة هي الحقيقة فى صورة عمل وفضلا عن ذلك فان ما يصدق على النحت يصدق على كل ألوان الفن الأخرى ، فالفن وعاء الحقيقة .

ثبت

المقال وكاتبه		العدد وتاريخه
● أسطورة الفرس المقرن بقلم : روجر كايلواز	— The Myth of the Unicorn by : **Roger Caillois**	العدد ١١٩ ١٩٨٢
● المدينة المثـــــلى ، وأرض الأحلام والمهجر والمنفى بقلم : فرينانلدو اينسا	— Utopia, Promised Lands, Immigration and Exile by : **Fernado Ainsa**	العدد ١١٩ ١٩٨٢
● أنواع الأخطار فى المجتمع الحديث بقلم : بيرجيتا أودن	— Risks and the Perception Risks in a changing Society by : **Birgitta Odén**	العدد ١١٩ ١٩٨٢
● عصر الحديد فى افريقيـة وآثار الحضـــارة الرعوية وتفسيرات جديدة لعصور ما قبل التاريخ بقلم : سيريل أ. رومنك	— Lâge du fer en Afrique et les vestiges de la civili- les interpretations de la sation Pastorale Nouve préhistoire. by : **Cyril A. Hromnik**	العدد ١١٩ ١٩٨٢
● الطـــريق الى فهم الفـــن الافريقى بقلم : جون موررونجى	— Twoards an Understand- les interprétations de la ing of African Art. by : **John Murungi**	العدد ١١٩ ١٩٨٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

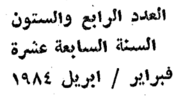
رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٣/٣٨٥

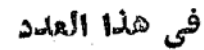


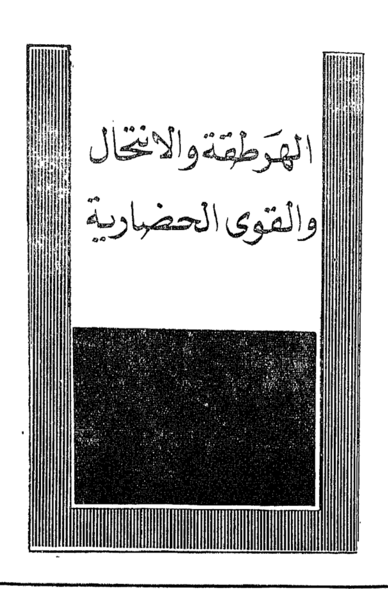
رئيس التحرير
عبد المنعم الصاوى

هيئة التحرير
د. مصطفى كمال طلبه
د. السيد محمود الشنيطى
د. محمد عبد الفتاح القصاص
فوزى عبد الظاهر
صفى الدين العزاوى
محمود فؤاد عمران

الإشراف الفنى
عبد السلام الشريف


العدد الرابع والستون
السنة السابعة عشرة
فبراير / ابريل ١٩٨٤


في هذا العدد



مقدمــــة :

القضيــــة :

(١)

تبدو الهرطقة ، كما يبدو النحل والانتحال وكأنها تنتمى الى عالم الأديان ، فمن الواضح أنها ترتد الى صور من السلوكيات والفرق المذهبية المتناحرة فى الدين ، وان كان من الخطأ أن نرد أهميتها ـ على امتدادها وخطرها ـ الى الدين وحده ، فالهرطقة والانتحال أبعد خطرا فى الواقع من ذلك ، أبعد خطرا لا لأن مصطلح نحلة كما جرى استخدامه يرتد ـ كما يدلل على ذلك « روجر كايواز Roger Caillois » ـ فى مقاله الرائع عن « روح النحل » الى ظاهرة أبعد مدى فى النظامين السياسى والاجتماعى عامة ، كما أن الاحتمال ذاته فى استخدام هذا المصطلح بعيدا عن مضمونـه الدينى الضيق يشير الى أن تطور الانتحال ونموه ، كما يبدو ملتصقا بعالم الدين ، ويحتمل على الأقل الكثير من المعانى الواسعة .

ويبدو هذا أكثر وضوحا وجلاء فى مقالات « ماكس فيبر Max Weber » ذات الطابع العلمى عن الاجتماع الدينى المقارن فقد كان من الأوائـــل الذين أكدوا

بقلم : صمويل ن . أيسنتادت

أستاذ علم الاجتماع بالجامعة العبرية بالقدس • عمل أستاذا زائرا فى جامعات هارفارد ومتيشجان وشيكاغو وزيورخ • له مؤلفات كثيرة •

ترجمة : الدكتور حسين فوزى النجار

الكاتب المصرى المعروف

ما للفرقة والهرطقة من مكانة لا من حيث تطور ونمو الفرق المذهبيـــة فى مختلف الأديان ، ولكن من حيث النظرة الفسيحة للقوى الحضارية العريضة والقدرة على الابداع فى شتى الحضارات •

وقد عمت وشاعت البداية التى بدأ بها فيبر ، كما عمت وشـــاعت الخطوط الأساسية لردوده • ففى دراساته يتساءل كيف جرى ذلك ، فى حين أنه فى كافـة الحضارات الكبرى ـ ولتكن الصينية والهندية وحتى العبرية القديمة ـ قد نمت لديها صور للفرق الرأسمالية العديدة ، أبعد كثيرا مما ظهر منها فى أوربا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولكن أوربا وحدها هى التى شهدت اكتمال النظام أو الحضارة الرأسمالية الاقتصادية • وفى أوربا وحدها نما الروح العقلى واكتمل نموه فى العالم على سعته ، ومرد ذلك ، كما هو معـــروف الى البروتستانتية ، وهى فى الأصل هرطقة فى نظر الكنيسة الكاثوليكية •

وحتى يدلل فيبر على ما يراه قام بدراسة النحل والهرطقات فى تلك الحضارات الأخرى وتحليل الأسباب التى أدت الى قصورها عن افراز اتجاهات عقلية معينة كانت زادا لقيام الحضارة الغربية الحديثة •

وكان الأدب هو نقطة البداية فى المقارنة قبل أى شىء آخر وبالذات ما يتصل منها بدراسة التحديث أو المعاصرة وغالبا ما ضل فيها التفسير حين دلل على أن تلك الحضارات غير الغربية كانت كما هى الى حد ما حضارات آسفة ، ممــا أوهن من بصيرته النافذة التى تبدو فى مؤلفاته العديدة ـ أى أن هذه الهرطقات لها أهميتهـا البالغة بما أضفت من ملامح محددة على القدرات الحضــارية والانشــائية فى هذه الحضارات ٠

(٢)

الا أن اهتمامنا فى هذا الصدد لا يتصل « بفيبر » بقدر ما يتصل بالقضيــة الأصلية ذاتها ـ أى ما تعنيه طبيعة تلك النحل والهرطقات ـ أو بعضها على الاقل ـ مما جعلت منها عاملا هامــا فى التغير ، لا فى ميدان الدين فحسب ، اذا ما تسنى لانسان ما أن يعرض حقا بالحديث عن ذلك الميدان البارز فى الحضارات غير الغربية (وهو ما كان موضع اهتمام « لويس دومو Louis Dumont » منذ أمد طويل » ولكن فى هذا الاطار الحضارى العريض ٠

وحتى يتسنى لنا أن نتبين تلك القضية فان علينا قبل أى شىء آخر أن نتساءل عن تلك الظروف التى أدت باتجاهات الهرطقة والانتحال (وكما نرى ، مع ذلك ، أن الانتحال مصطلح عام فى الواقع يمكن استخدامه بدقة ، فى تحليلنا للهندوكية والبوذية مثلا ، وهو ما لا يجرى على الهرطقة) لتكونا أداة للتغير الحضارى ، أو تغير القواعد الأساسية أو البناء الانشائى لبعض الحضارات الكبرى على الأقل ٠

ومن الأهمية بمكان فى هذا الصدد أن النحل والهرطقات ليست بظاهرة عالمية ، ومن العبث أن نلقى شيئا من الهرطقة أو الانتحال فى مصر القديمة أو لدى الاشوريين أو عند تلك القبائل البدائية أو القبائل الدينية وان كنا نرى البون شاسعا فى تفسير عقائدها وطقوسها وفيما يدور من شكوك حول صحة فروضها ، وهو ما تسفر عنه الدراسة العلمية التى قام بها « ايفانز برتشارد «Evans pritchard » عن قبائل الأشانتى ٠

ومما لا ريب فيه أننا لا نجد من يتحدث عن الانتحال أو عن الهرطقة بالذات فى اليابان ، ولا يخفى كما هو معروف أن اليابان قد أفرخت العديد مما يسمى بالفرق والمدارس والأديرة البوذية ٠ وحتى الآن ما زال هذا الاحساس الوجدانى ـ وهــو ما نعرض لبيانه بعد ذلك ـ بأن هناك اختلافا خادا فى بعض ما هو قائم فى مؤثراتهم الحضارية عما نماه الآخرون فى ميدان التوحيد كما هو فى الحضارات الكونفوشية والصينية والهندوكية والبوذية ٠

أصول النحل والهرطقة
فى حضارات العصر المحورى :

(٣)

ويبدو لذلك ، أن الانتحال والهرطقة قد أفرختا فى بعض أنضادهما وحضاراتهما ، ما يحتمل على الأقل أن يكون عوامل كبرى فى التغير الحضارى . فما هى اذن تلك الأنضاد وتلك الحضارات ؟

انها فى الواقع تلك الحضارات التى تبلورت بعيدا عن الثورات ، أو التحولات ، التى سماها « كارل جاسبارز » ـ «Karl Jaspers » « العصر المحورى » فى الألف الأولى التى سبقت الحقبة المسيحية ـ أو ما يسمى اسرائيل القديمة ، وفيما بعد المسيحية بطوائفها العديدة ، واليونان القديمة ، وايران الى حد ما مع ظهور الزرادشتية، والصين فى العهد الامبراطورى الاول ، والهندوكية والبوذية ، ومن بعد العصر المحورى بأمد طويل كان الاسلام ، ففى كل هذه الحضارات نمت جذور التوتر بين النظامين الدينوى وما يسمو على الدنيا .

(٤)

فما هى اذن طبيعة تلك الثورات أو التحولات فى هذا العصر المحورى ، وما هو ذلك الشىء الكامن فى طبيعة تلك الحضارات التى تبلورت بعيدا عنها والتى أفرخت فى ثناياها احتمال ظهور النحل والهرطقات بما لها من تأثير حضارى بعيد ؟

ولنا أن نبدأ بالاستشهاد بما جاء فى تقديم « بنجامين شوارتز » لمؤلف « ديدالس Doedalus ـ الحكمة ، والالهام ، والشك ، وهو ما قامت عليه دراسة « جاسبارز » بقوله : « اذا كان مع ذلك ثمة باعث خفى شامل فى كافة هذه الحركات المحورية ، فانها قد تكون ما نسميه اتجاها موروثا نحو العلو أو التسامى .. وما استشهد به فى مقالنا هذا شىء قريب من المعنى المترادف للكلمة ـ هو من قبيل الوقوف على ما كان من قبل والنظر الى ما وراء ذلك ـ هذا المعنى المترادف بمثابة النظرة العكسية الناقدة لرؤيا حقيقية جديدة لما وراء ذلك .. فعندما نركز انتباهنا على تلك المنافذ العليا السامية فاننا نؤكد بداهة فحوى المتغيرات فى حياة الانسان الواعية ، كما نؤكد فضلا عن ذلك وعى القلة من الأنبياء والفلاسفة والحكماء من الناس ممن قد يكون لهم تأثير ما على محيطهم القائم » .

وهذا التصور للتوتر الأساسى بين النظامين الدينى والمتسامى يتباين تباينا بالغا عن المدركات المتواصلة فى العلاقة بين هذين النظامين ، تلك المدركات التى تفشت فيما نسميه الأديان الوثنية فى المجتمعات والحضارات التى أعقبت العصر المحورى .

والواقع أن النظام الذى أعقب النظام الدينوى قد شهد شيئا جديدا مختلفا فى كافة المجتمعات الانسانية ، أكثر سموا وقوة من النظام الدينوى • الا أن هذه الحضارات الوثنية التى سبقت العصر المحورى قد بدت صورتها أمام العالم الرفيع كما لو كانت رمزا لمبادىء جاءت على غرار ما كان من النظام الدينوى المنحط ، فكانت تلك الرموز النسبية أشبه ما تكون بالألفاظ التى ترمز الى الآلهة والى الانسان فى النظام الدينوى وعبر النظام الدينوى ـ حتى وان كان هناك توكيد متصل على التباين بينهما ، ففى أغلب هذه المجتمعات كان العالم عبر النظام الدينوى متساويا فى العادة بنظر ثابت لعالم آخر ، كان مثوى للاموات ، عالم من الاشباح ، لا يشبه تماما العالم الدينوى ككل •

ولا يخفى أن هذه المجتمعات الوثنية كانت تدرك تماما ، الوهن الاخلاقى فى الانسان ، وعجز الناس عن التوافق مع المثل الاجتماعية والاخلاقية العليا ، وان كان هناك تصور لنظام أخلاقى مستقل ومتميز يختلف فى صفاته عن هذا العالم و « العالم الآخر » وان كان ضئيلا فى وجوده •

ومثل هذا التصور للمدركات المتواصلة لعالم دينوى ولعالم جـــاء عبر العالم الدينوى • يرتبط ارتباطا وثيقا ببعض التصورات الخرافية والدورية بدا فيه التباين بين أبعاد الزمن الكبرى ـ الماضى والحاضر والمستقبل ـ واهى العرى •

وعلى النقيض من ذلك • كان تصور هذا التفكك الحاد فى حضـــارات العصر المحورى بين العالم الدينوى والعالم عبر العالم الدينوى قد اكتمل ، وسايره توكيد على وجود أخلاقيات عليا متسامية أو نظام عقلى يعلو على ما هو قائم أو على أى واقــع دينوى آخر •

(٥)

ولم يكن تقنين هذه التصورات من قبيل المراس الفكرى تماما ، ولكنه كان دلالة على تغير بعيد المدى فى اتجاه الانسان الايجابى نحو العالم ـ تغير فى النظام الأساسى لرؤية الانسان ـ فكان هذا المزيج من هذه التصورات الجديدة والقاعدة التى تقوم عليها هذه الرؤية مما أفرخ هذه الاحتمالات الرمزية والفكرية والتنظيمية التى أدت الى ظهور النحل والهرطقات التى تكمن وراء التغير الحضارى •

وكان قيام هذه التصورات على المستويين الرمزى أو الفكرى ، قد وضــع تلك القضية فى مواجهة تلك العلة العقلية المجردة للوجود الاجتماعى والانســـانى القائم والنظام العالمى • والأصل فى هذه القضية أن نشأة مثل هذه التصورات لا بد وأن يؤدى الى السؤال عن الوسائل الكفيلة بتغطية الفجوة بين النظامين الدينوى والمتسامى، وهو ما يؤدى بدوره الى قضية الخلاص على حد تعبير « فيبر » • ويرجع السعى وراء الخلاص الى ما هو قابع فى ضمير الانسان عن الموت ، وعن قسوة الانسان وجود النظام

الاجتماعى ، فالبحث عن نمط للخلود وطريق للتغلب على الجور مطلب عالمى فى كافة المجتمعات الانسانية ، وفى تلك المجتمعات التى برزت فيها تلك المصطلحات النسبية للمدركات المتواصلة فى العالم الدينوى والمتسامى يبدو السعى وراء الخلود نوعا من التخيل لصورة من الاستمرار المادى وعادة ما يبدو هذا الاستمرار المادى مشروطا بالوفاء بما تفرضه الجماعة على الفرد .

وما لبث هذا التخيل أن أصبح حقيقة قائمة فى الحضارات التى عملت على تغطية الفجوة بين ما هو دينوى وما يسمو على الدنيا ، وأدركت حقيقة الأخلاق العليا أو النظام العقلى ، بينما بقى تصور الخلود فى هذه الحضارات مرتبطا بالصور البدنية وأفكار البعث المادية ، والاحتمال الحق لنوع من البقاء فيما وراء هذا العالم هو ما يبدو عادة فى بناء السلوك الانسانى والشخصية الانسانية من جديد ، ويقوم هذا البناء الجديد على مدركات أخلاقية عليا أو نظام عقلى يغطى تلك الفجوة بين ما هو دينوى وما هو متسام ، وكما يقول « جرانانات أوبيسكير ـ Garananath Obeysekere ان البعث والنشور قد غدا مسألة لا تتصل بالكتابيين ، الا أن المحاولة الحقة فى مثل تلك العودة قد مزقتها على الدوام الاحن الداخلية العديدة ، وهذة الاحن هى النى نتناولها بمزيد من التفاصيل من بعد ، وانعكاسات سننها التى اقتحمتها فى صورتين من صور الفاعلية الاجتماعية والتاريخية من تاريخ البشرية .

(٦)

فعلى مستوى السنن كان النمو وكان تقنين مثل هذا التصور للتوتر الأساسى ، وتغطية الفجوة بين ما هو دينوى ومتسامى قد أدى فى كافة هذه الحضارات الى محاولات لتجديد العالم الدينوى والشخصية الانسانية والنظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى وفقا لرؤيا سامية لائقة على أسس عقلية رفيعة أو نظام أخلاقى .

وقد كان النظام الدينوى القائم فى تلك الحضارات فى صورة حسية وضيعة منقوصة وتحتاج فى بعض مناحيها على الأقل الى التجديد وفقا لتصور يغطى تلك الفجوة بين ما هو متسامى وما هو دينوى فى طلب الخلاص ، تبعا لمدركات أخلاقية عليا أو نظام عقلى .

ولهذا فان التماثل الشخصى فى هذه المجتمعات والحضارات قد تعدى التعريف على أساس أنه حقيقة أولية من حقائق الوجود الانسانى ، كما تعدى حاجياته الخاصة فى حياته اليومية وأخذ يقيم حول أسلوبه الوسيط ، أو أساليب عمله الانسانى التى يبدو من خلالها أن التوتر ما بين الدينوى والمتسامى قد انتهى الى قرار ، وقد نأت الفضائل الشخصية النقية كالشجاعة ، والتماسك ، والتكافل المشترك وما شابه ذلك عن اطارها الأولى ، وامتزجت فى صور جدلية متباينة مع السجايا التى قام عليها فض التوتر بين النظامين الدينوى والمتسامى لتفرز حالة جديدة من حالات التوتر الداخلى فى بناء الشخصية .

ومن هذا القبيل قيام نضد نظامى محدد لهذه التوترات ، أكثرها شيوعا وتعميما تلك الدرجة الكبرى من التوافق الرمزى والتصورات الفكرية للجوانب الكبرى من البناء النظامى مما يتواءم بالذات مع الابنية الجماعية والمراكز الاجتماعية والتسلسل الاجتماعى وألوان الكفاح السياسى .

ولنقف عند جانبين من هذه النظم ، أو عند النتائج التى تتميز بأهمية خاصة فيما نراه من تحليل ــ وهو ما يعنى الاتجاه نحو بناء اطار حضارى متميز وتنمية التصورات المحسوبة للحكام .

وقد تفردت بعض التجمعات والدوائر النظامية بأنها الوعاء المناسب للسجايا التى تتسم بها القرارات المطلوبة والنتيجة أن تبرز أنماط جديدة من التجمعات ، أو جماعات طبيعية و « أولية » على ما يبدو ، قد وهبت معنى خاصا ينحصر فى ادراك هذا التوتر وحلوله ، وأهم بادرة فى هذا المضمون قيام تجمعات ثقافية أو دينية مشتركة تتميز عن التجمعات السياسية أو السلامية ، يتخلل بعضها عناصر وليدة لا ترى فيها أى تصور لتوتر منظم بين المتسامى والدينوى وان تحولت هذه العناصر مع نمو وتنظيم هذا التصور الى تجمعات جديدة كاملة النمو لها معاييرها من حيث العضوية ومكانها من حيث السلطة ، وتجنح العضوية فى هذة التجمعات والهياكل الى التمكن والقوة باتخاذ بعد أيدولوجى مكين لتصبح بؤرة لصراع أيدولوجى .

ومن صور هذا الصراع الايدولوجى الاصرار على قصر مثل هـــذه التجمعات واغلاقها والتمييز بين الحيز الثقافى والاجتماعى بين الداخل والخارج اليها ومنها ، وقد أصبحت هذه الصورة على صلة قوية بمحاولات بناء التجمعات الثقافية والسياسية والسلامية المختلفة على أساس التسلسل الهرمى ، وعادة ما يصبح مثل هذا النظام بؤرة الصراع السياسى والايدولوجى .

(٧)

ومما يتصل اتصالا وثيقا بهذا الأسلوب فى بناء هياكل حضارية خاصة قيام صلة قوية بين النظام السياسى والنظام الرفيع المتسامى .

ويعد النظام السياسى كمحور للنظام الدينوى فى درجة أدنى من النظام المتسامى ولهذا فانه يعمل على تجديد ذاته بما يتواءم مع تصورات النظام المتسامى ، وبما يتواءم زيادة على ذلك مع التصور الذى يقوم عليه القضاء على التوتر بين النظامين الدينوى والمتسامى فى « الخلاص » ويحمل الحكام وحدهم مسئولية التنظيم السياسى .

كما تتغير فى الوقت نفسه طبيعة الحكام ، فقد اختفى الملك ــ الالـــه الذى يتجسد فيه كل من النظامين الكونى والأرضى وحل محله الحاكم الدينوى المسئول فى نظام رفيع ، ويبرز هذا المعنى فى تصور مسئولية الحكام ومسئولية الجماعة أمام سلطة عليا من القانون الالهى المقدس وأمثاله ، وبالتالى احتمال استدعاء الحاكم لمحاكمة

طارئة ، وقد بدت هذه الصورة الدرامية لأول مرة فى اسرائيل القديمة على ألسنة الكهان والأنبياء كما بدت هذه الصورة المختلفة لمسئولية الجمـــاعة أمام القـــانون على الشواطىء الشمالية الشرقية للبحر المتوسط في اليونان القديمة ، وبلا هذا التصور في صور عديدة فى كل من هذه الحضارات ٠

ويقترن بظهور تلك الأفكار التى تتناول المسئولية بادرة ظهور آفاق تتمثل فيها ذاتية القانون واستقلاله وفكرة الحق ، وهى أفكار تتميز عما هو مألوف وعما يجرى به القانون العرفى ، الا أن الآفاق التى يتناولها القانون والحقوق كانت تختلف من مجتمع الى آخر ولكنها كانت تقوم جميعا وفقا لمعايير جلية متحررة ٠

تعدد الرؤى وتفاقم :

ردود الفعل العكسية وقيام الانتحال والهرطقة :

(٨)

ومن العسير فهم هذه الاساليب المجددة للتجـــديد الدائب للنظم الاجتماعية والحضارية والمتغيرات الثقافية والاجتماعية ما لم نردها الى التوتر الذى أشرنا اليه والذى توارثت تلك الحضارات قضاياه ٠

وتكمن جذور هذا التوتر فى التقنين الذاتى لأحاسيس التوتر بين ما هو متسامى وما هو دينوى والنظر فى التغلب عليها ، وهو ما يفرخ نوعا من الادراك لكافة الاحتمالات أو الرؤى فى تحديد هذه التوترات والاسلوب الأمثل لعلاجها ، وبالتالى ادراك القصور فى التقنين القائم لمثل تلك الرؤى ٠

ولم يكن نمو هذا الادراك من الناحية التاريخية نموا بسيطا أو مسالما ، فقد أتسم عادة بالصراع والتناحر الذى ساد كلا من هذه الرؤى ، على تباينهـــا : فتارة كان هذا التصور للتوتر الأساسى بين النظامين المتسامى والدينوى معروفا ومقننا فى المجتمع أو على الأقل فى قلب المجتمع ، وكان أدراكه أو علاجه يمثل فى ذاته معضلـــة عويصة ، فعادة يتضمن عناصر متناقضة وغير متجانسة ، فاذا كان ثمة تصفية لتلك المتناقضات تصفية محكمة فمن المحتمل أن تفرز نوعا من التضارب فى الاتجاهـــات والتفاسير تعززه الاصول التاريخية للرؤى العديدة لجماعات متباينة ، ومع تعدد هذه الرؤى لم يتسن لأحدها أن يستقر أو يكتمل ٠

وهذا التعدد الماثل فى الرؤى المتعاقبة قد أدى بتلك الحضارات الى ادراك اللبس الذى ساد طرق الخلاص على اختلافها ومعرفة التصورات البديلة للنظـــام الاجتماعى والثقافى ، واحتمالات التعسف فى أى حل مفرد ، وأصبح هذا الادراك عنصرا جوهريا فى وجدان تلك الحضارات ، وبالذات لدى أولئك الذين يحملون أعلام تقاليدها وهو ما يتصل اتصالا وثيقا بظهور مستوى رفيع « لنظام ثان » يرى ما هو رد الفعـــل العكسى على الفروض الأساسية للنظامين الاجتماعى والثقافى ٠

كما يبرز عنصر آخر يشيع فى تلك الحضارات بمنأى عن مزج صور الاحتمالات البديلة للخلاص والنظم الثقافية والاجتماعية المتبادلة وبناء الابعاد الزمنية ، هـــذا العنصر هو ما نسميه بالرؤيا أو الرؤى الأوتوبية ، رؤى النظام الثقافى والاجتماعى البديلة بعيدا عن أى مكان أو زمان قائم . وتحتوى هذه الرؤى على كثير من عناصر الأحياء والفكر المسيحى التى يمكن أن نراها فى الأديان الوثنية أيضا ، ولكنها تتجاوز ذلك الى مزج تلك العناصر برؤى تقوم على الضرورة والتمسك باقامة بنيان دينوى يرعى تلك السنن فى النظام الأسمى ، وابتغاء بديل « أحسن » لنظام يعدو أى حدود لزمان ومكان قائم .

اشراقة المفكرين ، وتبدل الصفوة

وظهور النحل والهرطقات :

(٩)

وحتى نعى تلك القدرات فان علينا أن نقوم بتحليل العوامل ذات القدر الأكبر من الحيوية فى بناء تلك الحضارات ــ أى هؤلاء الذين قاموا بهذا التوجيه ــ والصفوة الاجتماعية الكبرى التى نمت معها .

وقد اتصل نمو هذا الاحساس وتقنينه بالتوتر الأساسى بين النظامين الدينوى والمتسامى اتصالا وثيقا بظهور عنصر اجتماعى جديد لنوعية جديدة من الصفوة . وبمن قاموا بحمل نماذج النظام الاجتماعى والثقافى ، والمثقفين الاحرار ، كأنبياء العبرانيين وكهانهم وفلاسفة اليونان ، والسوفسطائيين ، وعلماء الصين ، وبراهمة الهندوكية ، وسدنة البوذية وعلماء الاسلام .

وكانت تلك القلة بين جماعات المفكرين النواة التى قامت عليها تلك التصورات « السامية » الجديدة ، ففى حضارات هذا العصر المحورى أصبحت هذه التصورات ولها شريعتها المقننة فى النهاية ، أى أنهم قد أصبحوا سادة هذا الاتجاه الغالب بين الحكام وبين الكثيرين من غمار الصفوة ، تجسد تجسدا كل فى منتجعه كبيرا كان أو صغيرا .

وما أن تم تقنين صور التوتر بين النظامين المتسامى والدينوى حتى أصبح على صلة وثيقة بتحول الصفوة السياسية ، وجعل من طلاب العلم المحدثين شركاء أحرارا الى حد ما فى الاحزاب الكبرى الحاكمة وفى حركات المحتجين . واختلف هذا النوع من الصفوة فى طبيعتها عن الصفوة فى حضارات العصر المحورى بطقوسهـــا وسحرها ومقدساتها ، وقد قامت هذه الصفوة الجديدة ، كما قام المفكرون ورجال الدين وفقا لمعايير حرة متميزة ، وانتظمت فى مجاميع حرة تتباين عن تلك الوحدات التى تنتمى أساسا الى غيرها . وحققت لنفسها قوة فسيحة من الادراك الرفيع وعملت على أن

تكون مستقلة تماما عن غيرها من فصائل الصفوة والفرق الاجتماعية ، وأخذت تنافسها منافسة حادة وخاصة فيما يتصل بعمليات الانتاج والتقيد بالرموز ووسائل الاعلام ·

وغدا هذا التنافس عنيفا لأن تقنين هذه التصورات المتسامية قد أدى الى تحول مواز فى بناء الجماعات الأخرى من الصفوة ، واتجه هؤلاء الصفوة جميعا الى المطالبة المستمرة بوضع حر فى بناء النظام الثقافى والاجتماعى ، ولم تر نفسها تؤدى عملا وظيفيا معينا ، ولكنها تضطلع باقامة نظام اجتماعى وثقافى متميز يتمشى مع تلك الرؤى المتسامية السائدة فى مجتمعاتهم الخاصة ·

وقد رأى كل من الصفوة المثقفة من غير الساسة والصفوة السياسية أنفسهم يقيمون دعائم هذا النظام الجديد أحرارا مستقلين حيال هذا النظام المنحط السائد فى مجتمعاتهم وانهم يتحملون مسئولية ذلك ·

ولم تكن تلك المجاميع من الصفوة ، فى تلك المجتمعات ـ فضـــلا عن ذلك ـ متجانسة ، كما نمت فيها طوائف ثانوية عديدة ثقافية وسياسية أو من المتعلمين ، لكل منها تصوراته المتباينة للنظام السياسى والاجتماعى فى أغلب الأحايين ، وكانت تلك الصفوة أعظم ما تكون نشاطا فى تجديد العالم وفى ابداع النظم التى نمت فى تلك المجتمعات ·

الا أن هذه الصفوة المتباينة ـ وهو ما نراه متناقضا فى تحليلنا ـ من ناحية عامة والمثقفين بوجه خاص قد انتظمت آكثر العناصر نشاطا فى حركة الاحتجاج ، وفى عمليات التغير التى نمت فى تلك المجتمعات وفى بناء هذا النمط الجديد من الحركات التى نتخذ منها محورا لتحليلنا ـ أى أن هذه النحل والهرطقات المتباينة قد ساندت هذه التصورات المختلفة للقضاء على التوتر بين النظامين المتسامى والدينوى ، واتخذت الطريق الأمثل فى تقنين تلك الأفكار والتصورات البديلة والعديدة للنظامين الثقافى والاجتماعى ·

ولهذا ، لم تكن تلك التصورات حبيسة العالم الفكرى البحت ـ فقد كانت لها تنظيماتها المتشابكة والمؤثرة ، ماثلة فى حقيقتين مترابطين فيما بينهما ارتباطا وثيقا· أولهما ، أن هذه التنظيمات المتشابكة تقوم على واقع ، أصيل ، هو أن هذه التصورات ـ كما رأينا ـ تقوم فى الغالب على اتجاه قوى لبناء العالم الدينوى ، وثانيهما ، أن هذه التصورات فى واقعها الأصيل أيضا تتصل اتصالا وثيقا بالصراع القائم بين الصفوة على اختلافها لأنها بؤر هذا الصراع ·

ولهذا ، بدا فى تلك الحضارات احتمال قيام صلات فكرية بناءة بين شتى حركت الاحتجاج وبؤر الصراع السياسى ، وفضلا عن ذلك ، بين الثورات والصراع السياسى المركزى والهرطقات الفكرية والدينية ، وتتأثر هذه الصلات بالحزبية التى تسود مختلف طوائف الطبقة الثانية من الصفوة ، وكذلك بالتحزب بين الطبقة الثانية من الصفوة

السياسية وشتى الفرق الدينية والفكرية والهرطقات على اختلافها ، وترتب على ذلك احتمال وقوع صدام أشد بين هذه الفرق جميعا بوجه عام وبين الهرطقات فى مركز المجتمع أو مراكزه ٠

وهكذا نشأ نمط جديد من القدرات الحضارية أدى الى تحـول الصراع بين الجماعات الى صراع طبقى وأيدولوجى عارم ، والصراع الدينى الى صراع بين الارثوذكس والهراطقة ، كما أصبح الصراع بين القبائل والمجتمعات حربـــا صليبية للتحول الحضارى ٠

وقد حول الحماس للتجديد الذى بشرت به الفكرة التى ندت عن كل مجتمع للخلاص فى العالم أجمع الى أداة فعالة لاعادة البناء الثقافى والســياسى ٠ وفى كافة ألوان هذا التقدم الجديد قامت حركات الانتحال وحركات الهرطقة بدور أساسى فى تلك الأسباب التى ذكرناها آنفا ٠

وكان التحول فى مثل تلك التصورات البديلة الى هرطقة قد تأثر حقا بمجابهتها لبعض التنظيمات الأرثوذكسية ، ومنذ قامت تلك المجابهة بين الأرثوذكسية فى جانب والتحلل الدينى والهرطقة فى جانب آخر ، ومع نمو اتجاهات قوية متناقضة وذائعـة أصبحت تركيبا عسيرا فى تاريخ البشرية ٠

النحل والهرطقات : حيوية الحضارات

والمعاصرة ودلالات أولية مقارنة :

(١٠)

ولهذا فاننا نرى أن الاتجاه الذى أدى الى قيام النحل والهرطقات على احتمال أن تصبح أداة للتغير الحضارى انما يرجع فى أساسه الى الفروض الأساسية لحضارات العصر المحورى ٠

وفى هــذا نرى فى اليابان ميدانا لمقارنــة فعالة : فالعلة فى أن الفرق البوذية العديدة والمدارس الكونفوشــية التى نشــأت فى اليابان لم يكن لها تأثير حضارى ممتد ، والعلة فى أنها لم تقم بأى محاولة بتحديد المجتمع اليابانى ، هى فى أنها قد افتقدت فى الواقع قيام كنيسة تمسك بتلابيب عقيدة أو طقوس أرثوذكسية وتقوم بتفسيرها ، ولأن فروض الديانة اليابانية وعقيدتها لم تقم على هذا النمط المتسامى الغلاب الذى أقتحم حضارات العصر المحورى، ولهذا لم تشهد اليابان اتجاها أيدولوجيا لاعادة بناء العالم أو تجديده ٠

وكان أمتع صور التاريخ اليابانى ــ تلك الصور التى قام على تحليلها « هاجيم ناكامورا ــ Hajime Nakamura » تحليلا رائعا ــ فهى على عظمتها وبهائها ٠ كانت صورا فكرية خلاقة قامت بابداعها الفرق اليابانية المختلفة ، فقد سلمت هذه الفرق

بالفروض البعيدة عن الأيدولوجية فى الديانة اليابانية . وبالتالى لم تكن ثمة معركة بينها كتلك المعارك التى اتسمت بها النحل والهرطقات فى حضارات العصر المحورى .

(١١)

وفيما عدا تلك السمات التى شاعت فى حضارات العصر المحورى ، نمت فيما بينها مفارقات بعيدة الأثر فى نشأة النحل والهرطقات وفى تأثيرها الحضارى العام ، وترجع هذه المفارقات الى طبيعة الانتماء « الارثوذكسى » ، وفى مجابهتها للنحل والهرطقات المختلفة ، ويمثل هذا الخلاف الحاد بين هذه الحضارات فيما كان للبعض من حق فى التماس الهرطقة وما كان لاولئك الذين كانوا يدعون الحديث عن النحل والانتحال فحسب .

واصطلاح هرطقة لا يتفق الا مع بعض الحالات عندما يتحدث البعض عن الأرثوذكسية ثم أن هذا الاصطلاح من ناحية أخرى لا يعدو كونه نمطا معينا لبناء تنظيمى ولبناء مذهبى معروف .

فمن الناحية التنظيمية يبدو التناقض فعلا فى وجود نمط لكنيسة منظمة تحاول أن تحتكر على الأقل ميدان الدين ، كما تحتكر عادة أيضا الصلة بين الدين والقوى السياسية ، ولا يقل عن ذلك أهمية تلك الصورة المذهبية ــ تنظيم المذهب ، من قبيل أن تتمسك باقامة حدود واضحة معروفة ترمز للعقيدة .

ومن الناحيتين التنظيمية والمذهبية يبدو الفارق الأكبر بين حضارات العصر المحورى ، فى الحضارة التى تؤمن بالوحدانية عامة والمسيحية بوجه خاص من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى الهندوكية والبوذية والكونفوشية الصينية التى تأخذ حدا وسطا .

وقد أخذت هذه الصور التنظيمية والمذهبية صورتها المتكاملة فى ظل المسيحية ، حيث قامت كنائس ثابتة الأركان كان لها دورها الفعال كشريك للتجمعات الحاكمة ، ولم يكن الوضع فى اليهودية وفى الاسلام على هذا المستوى من القوة ، ولم يكن لها من التنظيم والقوى والتنظيمات المستقلة ما كان للأكليريكية .

ولا يقل عن ذلك أهمية ، ــ في المسيحية والى درجة أقل في اليهودية والاسلام ــ قيام اتجاهات قوية لاقامة حدود نسبية واضحة لمدركات العقيدة .

ومرد ذلك قبل أى شىء آخر الى تفشى اتجاه قوى فى الحضارات التى قامت على الوحدانية بوجه عام وفى المسيحية فى صلتها بالتراث الفلسفى اليونانى بوجه خاص نحو المعرفة الصافية أولا للصلة بين الله والانسان والعالم وثانيا أن هذا الاتجاه يرتد الى حقيقة لها جذورها البعيدة هى أن أديان التوحيد فى اهتمامها القوى بالحياة الآخرة ، تعد على الأقل ، وان كان على درجات متفاوتة وسيلة للخلاص فى تلك الحياة

الآخرة ، ومن ثم كانت الدلالة الوافية على ذلك أنها غدت بؤرة للقلق وميدانا للجدل بين الأرثوذكسية المسيطرة والهرطقات العديدة ، التى نمت فى داخلها ٠

والأهمية فى اقامة مثل تلك الحدود المعروفة ، وتنقية الرؤى ، وتجديد العالم الدينوى وفقا لرؤى متسامية للعالم الآخر في الصراع بين الارثوذكسيات والهرطقات ٠

أنها قد بدت ـ بصورة عكسية ـ فى الهندوكية والبوذية ، حيث نرى فيهما رغم الاتجاه المتسامي والاتجاه الى الحياة الآخرة ، أنهما تقيمان عقيـدة تقوم على الادراك ـ بعيدة عن الطقوس ـ وأن توافقهما مع الدينويات لا تتخذ صورة وسيطة ، أو فرضا تقوم عليه تلك الأديان والحضارات ، حتى وان لم يكن من اليسير ـ كما هو فى البوذية ـ الحديث عن أى شىء يتعلق بالكنيسة ـمع أنها واهية التنظيم الى حد بعيد ـ فلا تجد فيها سبيلا لحديث عن الهرطقة وفى الوقت نفســـه لا تخلو من الانتحال فالبوذية ذاتها نحلة أفرزتها الهندوكية فى الواقع ٠

ولا يعد هذا الخلاف بين النحل والهرطقات موضوعا للتصنيف العلمى ، اذ أنها ترتد الى المؤثرات التى خلفتها تلك النحل والأرثوذكسيات فى الحضارات التى تنتمى اليها ٠ ومن الخطأ أن نقرر ما يمكن أن يعزى الى « فيبر » ـ أنها لا توجد الا فى عالم المسيحية ـأو لعلها تمتد لتسع كل الحضارات التى تقوم على الوحدانية ـ اذ أن النحل والهرطقات لها نتائجها البعيدة فى بناء الأمور الدينوية ٠

فالنحل الهندوكية ، والبوذية ذاتها كان لها تأثيرها الفعال فى بناء العالم الدينوى فى الحضارات التى تعزى اليها ، فقد امتدت ، أولا ، لتسع كل الجماعات القومية والسياسية وصبغتها بالعديد من الرموز الجديدة ، كما أنها أصبحت قادرة أيضا ـ من ناحية ثانية ـ على تغيير بعض معايير وأسس الاسهام فى الجماعات الحضارية كما هو الحال «الجينية » (١) ، وفى البوذية قبل أى شىء آخر حين أنشـأت حضـارة متكاملة تماما ٠

وقد أدخلت البوذية أيضا معالم جديدة على المسرح السياسى ـ ولا سيما تلك الطريقة الخاصة بطائفة « السانجا ـ Sangha » وهى طائفة مســـالمة من الناحية السياسية عادة ، فقد ايدت فى بعض الحالات ، كما يقول «بول موس Bienale » نوعا من الاحساس الأخلاقى نحو الجماعة فطالبت الحكام بشىء من المسئولية ٠

الا أن هذا المنحى كان فى طبيعته مختلفا عما كان عليه الصراع بين الأرثوذكسيات والهرطقات التى شهدتها حضارات التوحيد ، ومما كان على جانب عظيم من الأهمية أن هذا النوع من الصراع ـ وكان فى طبيعته مركزيا ـ لم يكن غير محاولات لتجديد

---

(١) الجينية احدى النحل التي انبثقت من الهندوكية وتقوم على تقديس الحيوان ٠ وتعزى الى من يسمى « باكتى ـ Bhakti » (المترجم) ٠

المراكز السياسية والثقافية فى مجتمعاتهم ، ولهذا احتلت تلك الصراعات مكانا بارزا فى التاريخ الحضارى صاغت معالمه الكبرى فى تقدمه وتطوره ٠

ولم تقم فى الصين عقيدة دينية رسمية محكمة تتميز على الكونفوشية فى سننها الدينوية ، هذه السنن التى خلت من أى ذكر لله أو للعـــالم الآخر ٠ وان أفرزت اتجاهات متسامية ـ وان كانت دينوية ـ حوت الكثير من السنن النقية البينة يقوم عليها عالم دينوى ٠

ومن هذا ـ أن الصين ـ وان خلت من وجود كنيسة رسمية ـ الا أن الطبقة المثقفة والبيروقراطيـــة الى جانب الامبراطور ، لم تمـارس الضغط السياسى فحسب ولكنها مارست أيضا نوعا من الارغام فى كل ما يتصل بأى اتجاه للطقوس الرسمية وعلى كافة منافذ التعليم الكبرى ٠

وكما حدث فى الحضارات المحورية ، شهدت الصين قيـام الكثير من النحل والشيع الدينية الثانوية ـ كالبوذية والتاوية ـ تتسم باتجاه قوى نحو العالم الآخر الى جانب العديـد من المدارس التى طوت الكونفوشـــية الأصــيلة ٠ وكما كانت الكونفوشية الرسمية ، لم تلق « الارثوذكسية » بالا الى اتجاهاتها الأخروية أو التأمل الخالص فلم تتحول النحل فيها الى هرطقة بالمعنى المذهبى ، وطالما ظلت بعيدة عن التورط فيما بين النظام الامبراطورى القانونى واستعلاء الطبقة المثقفة والبيروقراطية من اشتباكات ، فانهم يتركونها فى حالها ٠ فاذا حاولت تلك الفرق أن تعدو على قواعد النظام الكونفوشى ، كما حدث للبوذيين تحت حكم « تانج Tang » لتقيم عالما على هواها ، فان الطبقة المثقفة والبيروقراطية تسـلك نفس السـلوك الذى سـلكته ارثوذكسية « الوحدانية » فتشتبك معها فى صراع سـياسى عنيف يتسـم بالجور والاستبداد ٠

(١٢)

ومن اليسير ادراك التباين فى الأثر الذى تركته النحل والهرطقات على الحضارات التى تنتمى اليها والتى نمتها من خلال تاريخها ، وان كان من اليسير رؤيتها تماما فى التحول نحو المعاصرة ٠ ففى الحضارة المسيحية (وفيما بعد فى الصين) بدا ذلك واضحا تمام الوضوح فى الثورات الكبرى الانجليزية والأمريكية والفرنسية ـ وفيما بعد فى الثورة الروسية والثورة الصينية ٠

ولم تكن تلك الثورات من قبيل الأحداث السياسية تماما ، فلم تعد تغير النظام أو الطبقات الحاكمة ، وكانت صورتها الدرامية ، قد أدت فى كثير من المناحى الى تغيير المجرى التاريخى حين مزجت بين المتغيرات السياسية والرؤى الحضـارية الكبرى ، وترجع هذه الرؤى فى أصولها الدينية ، الى ما يبدو من اتجاه قوى الى بناء عالم يقوم على رؤى متسامية والى رؤيا اخروية (فيما عدا الصين) وقد تكاملت صورتها العملية

فى عديد من النحل والهرطقات ــ فيما كان من البيوريتان فى انجلترا وأمريكا وفى جماعات علمانية فكرية (وان ارتدت الى أصول دينية) فى فرنسا · وفيما بعد فى روسيا والصين · وقد قامت هذه الثورات ، من الناحية التنظيمية ، على نسيج متكامل من الانتفاضات والصراع السياسى المركزى ، والجماعات الدينية والهرطقة الفكرية ، وكانت مزيجا من هذه السمات التنظيمة والرؤى المتسامية التى افرخت تلك بالقدرات الحضارية المعينة فى هذه المجتمعات والاندفاع نحو المعاصرة ·

واختلف الموقف فى الهندوكية وفى البوذية وفى عالم النحل دون الهرطقات ، فلم يكن هناك هذا الرباط التنظيمى القوى فى اتجاهه الى المركز ، ولم تكن غير محاولات واهنة لتجديد مراكزها وفقا لتلك الرؤى العليا المتسامية التى نمت بحيوية الاستجابة الى المعاصرة بطرق متباينة أكثر قريبة الشبه من انماط الحضارات التاريخية فى تلك الحضارات ·

وفى هذا تبدو المقارنة باليابان أكثر استنارة من حيث نظرتنا التحليلية · ففى حركة الأحياء الميجية : Meiji ــ لا تبدو أية محاولات لمتغيرات أيدولوجية سارت الثورات الكبرى فى ماضيها وحاضرها · ولم يكن هذا التغير السياسى الهام ليفسر على أنه احياء ولا على أنه ثورة · ولم يكن هذا الاحياء من قبيل ما كان فى أوربا فى القرن التاسع عشر ، ولم يكن متصلا بأى ضغط من جانب الرؤى المتسامية للارساليات التبشيرية العامة · وتعد قصور تلك الرؤى أو عجزها سمة ضئيلة فى الديانة اليابانية كما أشرنا اليها من قبل ولكنها بدت جلية فى أن حركة الاحياء الماجية قد خلت من أى نحلة دينية أو فكرية ذات أثر · ومن ثم أدت حركة الاحياء الماجية الى ظهور نمط متباين ومحدد من المعاصرة ·

وقد أدت حركة الاحياء الماجية ــ كما هو معروف ــ الى متغيرات فى البناء بعيدة الأثر فى شتى مجالات الاقتصاد والمجتمع ، متغيرات ربما كانت أبعد مدى من تلك المتغيرات التى سبقت المجتمعات الثائرة · الا أن حركة المعاصرة فى اليابان كانت واهنة نسبيا فى صورتها الايدولوجية وفى المعارك التى اتسمت بها المجتمعات الثائرة والمجتمعات التى سبقت الثورات فى الحضارات الغربية وفى الصين ·

مركز مطبوعات اليونسكو

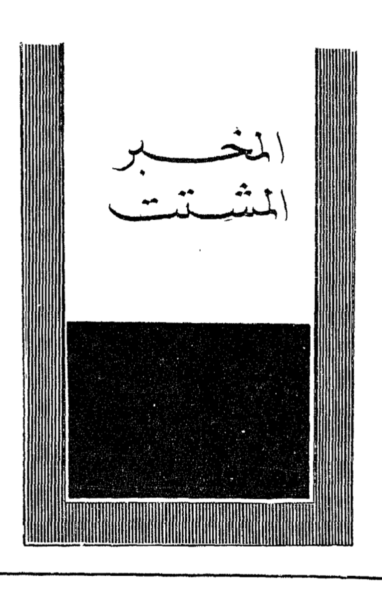
يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
ومساهمة في إثراء الفكر العربي

- مجلة رسالة اليونسكو
- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- مجلة مستقبل التربية
- مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- مجلة (ديوجين)
- مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها الهيئة اليونسكو بلغاتها الدولية.

تصدر طبعاتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع الشعبة القومية لليونسكو وبمعاونة الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.



ان الظـــاهرة التى تلفت النظر فى الأدب الحديث هى التغير السريع الذى طرأ على دور المخبر الى أن وصل الى دور البطولة فى الرواية • فمنذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى يومنا هذا ، اجتاز هذا الدور كل الدرجات التى تفصله من شخص بسيط صامت في أدب الدرجة الثانية الى رمز للبحث عن الانسان وخوفه أمام غموض الوجود • واذا كان « الخيال العلمى » قد أصبح هو التعبير عن آمالنـا ومخـاوفنا التى تتعلق بمستقبل مجتمعنا التكنولوجى فان المخبر وكذلك الشكل الأدبى الجـديد للقصـة البوليسية يعبران منذ وقت قصير عن آمالنا ومخاوفنا التى تتعلق بالحاضر • وفى الواقع فان غموض الوجود لا يخص فقط المستقبل ولكنه يرتبط أيضا بالحاضر • ان الخيال العلمى لم يجد حتى الآن البطل الذى يجسده بينما وجدت القصة البوليسية ـ بفضل التغييرات المستمرة التى طرأت على دور المخبر ـ مكانها فى الأدب ، خاصـة بعد أن تبرأت وابتعدت عن الدور الضعيف التى كانت تحتله فى الماضى •

ان المخبر بالنسبة للكاتب « ادجار الآن » هو الشخص التواق الى وجود تفسير منطقى للغموض الذى يحيط بالموت المصحوب بالعنف (قاتلين فى شارع مورج) •

بقلم : ستيفانو تاني

ولد فى فلورنسا ، حاصل على الدكتوراه فى الأدب المقارن ٠
يقوم فى الوقت الحاضر بتدريس الأدب الايطالى جامعة سيراكوس
فى فلورنسا والأدب الانجليزى فى جامعة تريستا ٠ له مؤلفات
كثيرة ٠

ترجمة : ماهيتاب محمود

ليسانس آداب قسم اللغة الفرنسية

التكنولوجيا والقصة :

ان العلم والتكنولوجيا فى أثرهما المستمر على الانسانية لهما علاقة وثيقة بالثقافة ٠ أو بمعنى آخر فان الثقافة تنبع من تصرفات وميول الشخص تجاه المواقف التى تؤثر على وجوده ، وطالما ظل العلم نظاما نظريا ليس له أثر الا على الورق فهو لا يشغلنا كثيرا ، ولكن عندما يبدأ العلم فى اختراع أدوات وآلات ، هنا يبدأ التساؤل عن دوره ٠ فبينما تكون عادة الطبيعة والاتجاهات الثقافية بين يدى الكتاب الذين يهتمون بالاخلاق والسياسيين وشخصيات أخرى متصلة اتصالا مباشرا بمشاكل الحياة اليومية ، فان تاريخ الأدب يؤكد اهتمام الكتاب الخاص بالعلم ٠ وهذا لا يدعو للدهشة : ان الأدب يجيب ــ بطريقة واضحة وحساسة وفريدة ــ على الأسئلة المطروحة ، وكذلك يستكشف العلم المؤثرات التى تلعب دورا فى سلوك الشخص تبعا لبيئته ٠ ان سمة التكنولوجيا المميزة هى تعديل أو تغيير البيئة التى تتسلل اليها ٠ وبما أن الأدب هو التغيير الاساسى الذى يطرأ على الثقافة فهو يهتم بالضرورة بهذه التغيرات ليستنتج العلاقة بين الانسان وبيئته التى تتغير ٠٠ ان التكنولوجيا

تؤثر تأثيرا فعالا فى جميع المجالات خاصة الحياة الاجتماعيـــة ، لذلك فهى تتعرض للنقد المستمر ٠

ان البيئة التى تتغير أو تتعدل تحث على تغيير أو تعديل يطابق وجهة نظـــر الاشخاص الذين قبلوا هذا التبديل ٠ ان السلوك الجديد المتغير يعكسه الأدب الذى يصور الحياة الاجتماعية والثقافية ٠

قبل أن تتسع التكنولوجيا وتحتل هذه المكانة الهامة التى نعرفها ، كانت بيئة الانسان تخضع للقوى الطبيعية ٠ وكان التحليل الوحيد لهذه القوى هو أنهـــا من قدرة الله ٠ وحاول الأدب فى هذه المرحلة أن يشرح هذه القوى الطبيعية وفوق الطبيعية وأن يتحاشاها ٠ وظل الحال على ما هو لمدة طويلة جدا من التاريخ الانسانى ٠ واذا كان العلم مزدهرا فى مراكز الحضارة القديمة فهو لم يكن غير تدريب نظرى يرجع الى الخيال الخصب للانسان ٠ ولم يكن أحد يهتم بالاكتشافات العلمية لأنها لم تكن تؤثر تأثيرا فعالا على الانسانية ٠ وكان يطلق على المهتمين بالعلم « فلاسفة الطبيعة » ، أما جهودهم لكشف غموض العالم فكان يحيطها دائما الكتمان ٠

ومع ذلك فى القرن السابع عشر حدثت ثورة فى الفكر العلمى ٠ كانت الافكار الجديدة مرتبطة بالتجارب التى يجريها الانسان مثل براهي وفرانسيس بيكون وكيفر وجاليليو الذين أثروا تأثيرا قويا على الدور الذى يقوم به رجـــل العلم ٠ ان تاريخ الفكر العلمى يبين أن اللجوء الى التجارب كان بمثابة تقـدم قاطع (دافع) لأنه أتاح للعلم أن يتحول الى التكنولوجيا ٠ عندما وضع كيبلر وجاليليو نظريتهما للمراجعـة والفحص تغير الوضع من تدريبات فكرية خاصة للرياضة ونظرية بحتة الى اكتشافات علمية ظاهرة ٠ لقد بدأ عصر التكنولوجيا العظيم ٠ والآن يمكن أن تتحقق الأحـلام بفضل الامكانات الجديدة التى تتيح التطبيق العملى للعلم ٠ وما كان فى الماضى نظرى بحت يمكن الآن أن يوضع تحت الاختبار لفصل الخيال عن الحقيقة ٠ لقد أصبح العلم هو الذى يمسك بمفتاح العالم وبظواهر الطبيعة التى ظلت حتى الآن سرا من أسرار الحياة ٠ واقترن المنطق بالملاحظة ليعطى للعلم أسسه العميقة والنهائية ، وازدادت معرفتنا بسرعة فائقة بالبيئة التى نعيش فيها مما أعطانا قدرة أكبر لكى نسيطر عليها ونستثمرها ٠ أصبحنا الآن قادرين على تشكيل قدرها المادى ٠ لقد عبر بيكون فى كتابه « Nouvell Alantide » الذى نشر بعد موته سنة ١٦٢٧ عن الثورة الفكرية وأمانى الانسان وآماله الجديدة فى مولد عصر أفضل ٠ ان أهم فصل فى هذا الكتاب هو وصف معهد الابحاث الضخم المخصص للكشف عن المظـــاهر العملية للنظريات العلمية ٠ ويطلق بيكون على هذا المعهد اسم « بيت سليمان » ان مجتمع بيكون المثالى لا يحكمه الساسة ولكن مجموعة مختارة من العلماء المتخصصين فى مختلف فـــروع المعرفة ٠ ومن رأيه أنه من الضرورى أن يوجد خبراء فى جميع المجالات ٠ وعندما يذكر بيكون فكرة التخصص المألوفة لدينا الآن فهو يكون بذلك رائدا ٠ علما بأن هـــذا الكتاب يحث على المناقشة بالنسبة لقيمته الأدبيـة وطريقـة الوصف التفصيلى الذى

يسيء الى التسلسل . ولكنه أعطى فى الوقت نفسه دفعة قوية لفكرة التقدم المبنى على المعرفة . وكذلك فقد جذب الأنظار تجاه أهمية دور العلماء .ان الوصف التفصيلى لبيت سليمان أوصى فيما بعد بانشاء أكاديمية « المجتمع الملكى » وأشار الى أبحاثها الأولى . ان كتاب بيكون قد أدخل تعديلا جذريا فى نظرية الانسان والحياة . ان التقدم التاريخى يشهد بعبقرية بيكون . وكان من الطبيعى أن يهاجم بيكون . فقد قام الكاتب الساخر « سويفت » فى كتابه « رحلات جاليفر » بنقد الفلسفة الجديدة للعلم . ولكن بالرغم من هذا الهجوم فقد ظلت أفكار بيكون عن الانسان الذى يمكن أن يشكل حياته الى حد ما بالصورة التى يريدها عالقة فى الأذهان . ان النزعة الانسانية العلمية التى كانت تتعارض مع الدين فى تسيير الأمور البشرية ووجدت معنى أدبيا خصبا فى كتاب « Nouvelle Atlantide » بالنسبة لبيكون فان العلم والتكنولوجيا كان كلاهما فى خدمة الانسانية . ان المعرفة التى تكتسب بفضل العلم يجب أن تستغل فى الارتقاء بظروف حياة الانسان . يقول علماء بيت سليمان على لسان بيكون : ان هدف معهدنا هذا هو معرفة أسباب وتحركات الأشياء ، والتوسع فى حدود القدرة البشرية لتحقيق كل ما هو ممكن . ومع أن هذا الكتاب يعتبر بأسلوبه من الكتب الأدبية الا أن تأثيره ظهر فى مجالات أخرى . وبالرغم من القصور الأدبى فان الكتاب يظل مستندا هاما يجسد فكرة أن « من يعرف فهو يقدر » انها فلسفة النظر بتفاؤل الى المستقبل . وهو يعد الانسان بحياة رائعة بفضل التطبيق العلمى . ومن الناحية الادبية فان الصور الساخرة لأعمال المجتمع الملكى فى كتاب « رحلات جاليفر » لها سحر وجاذبية أكثر من كتاب بيكون . ان « سويفت » يهاجم المشروعات العلمية التى لا تهدف الى ارتفاع مستوى الانسان . وعندما يسخر من رجال السياسة فى كتابه الثانى ، يبدو انه يشجع التكنولوجيا الزراعية ، عندما يقول على لسان الملك بروبد ينتاج : « أى شخص قادر على زيادة سنابل العمر فهو يستحق الكثير من البشرية لأنه يقدم خدمة كبيرة لبلده أكثر من فئة السياسيين مجتمعة . ويبدو أن احتقار « سويفت » للعلم موجه الى هؤلاء الذين يستغلون التجربة العلمية على حساب الرفاهية العامة . ويقال ان أكاديمية المنوار فى لاجادو كانت تضم عددا من المدرسين ليس لهم عمل غير الاختراع . وقد تكلم « سويفت » عن هذه الظاهرة العلمية التى تبتعد عن الاعمال الضرورية التى تكون غالبا فى متناول يده . وهو يرى أن العلم البحت واستعمال هذا العلم بطريقة خطأ يكون فى الحالتين ضارا . وينبغى انتقادهما بدون رحمة ، وها هى الصورة الساخرة التى يقدمها عن العالم التكنولوجى .

« لقد أمضى ثمانى سنوات فى دراسة مشروع استخراج أشعة الشمس من الخيار » بذلك يمكن أن تستعمل هذه الاشعة فى الاعوام التى يكون فيها الصيف قاسيا . وقد تأكد لى أنه أصبح لا يشك فى قدرته على تزويد حدائق الحكومة بالشمس وذلك بثمن معقول ولكن ليس قبل ثمانى سنوات أخرى . ولكنه كان يشكو حالته المادية وطلب منى المساعدة لأن الخيار كان غالى الثمن فى هذا الموسم .

لقد أدرك « سويفت » التفاهة التى يمكن أن توجد عند شخص يحب العلم والتكنولوجيا أكثر من اللازم • لقد شرح ـ وبطريقة قاطعة ـ عدم جدوى تجارب علمية كثيرة ، وتساءل عن علم الاخلاق والأداب الذى يساير هوس العلم • وكانت اجابته كاجابة بيكون ، أى متميزة ، ولكننا نضيف بأمانة أنه كان يشيد بالعلماء الذين يستحقون ذلك •

ان العقلانية التى كانت تحتل مكانة هامة فى القرن الثامن عشر أصيبت بنكسة فى السنوات العشر الأخيرة من ذلك القرن بسبب ردود الفعل المعاكسة • ان النمو المطرد للمادية خلال عصر الحكمة دفع عددا من كبار كتاب هذه المرحلة الى الادلاء بتصريحات مثيرة للقلق • ان ما يسمى « النهضة الرومانية » لفت الانظار الى الميول غير الانسانية للعلم والتكنولوجيا • لقد ثار بعض الشعراء مثل بلاك وورد ورث ثم بعد ذلك كيتس ضد أسلوب الحياة الخلوى فكريا والعقيم خياليا •• ان المسئولية كلها تقع على الاهمية المفرطة التى تمنح للوضع العلمى • كان الجميع يرى أن العلم بالطريقة التى يمارس ويطبق بها هو تهديد للانسان خاصة بالنسبة لصفاته الذهنية والاخلاقية • ومع ذلك فان كراهية الكتاب للعلم لم تظهر بما فيه الكفاية فى الأعمال الأدبية الهامة لتطرح علم الاخلاق والآداب للمناقشة العلمية • ان كتاب «فرانكشتاين» لمارى شيلى يعطى فكرة عما يمكن أن يحدث عندما يكون الخلق العلمى غير مطابق للاخلاق العلمية المتقدمة •

ان العنوان الفرعى لكتاب مارى شيلى « بالانسان الحديث » يعطى فكرة عن فرانكشتاين الذى غامر ودخل فى مجالات كثيرة للمعرفة يمكن أن يؤدى به الى الهلاك بينما يكون الانسان الحديث خلاقا ، وتحقق بفضل الكيمياء الحديثة حلم قديم وهو خلق الحياة • ولكن فكرة الخلق هذه ليست الا موضوعا صغيرا فى الكتاب • ولكن مارى شيلى تقدم دراسة عميقة عن العلاقة بين فرانكشتاين والانسان الحديث المرتبط بالتكنولوجيا • ان مارى شيلى تشرح بوضوح وتقول : اذا أصبح الوحش أكثر وحشية فالمسئولية تقع على فرانكشتاين وحده • وتوصى فكرتها هذه بأنه اذا أدى التقدم العلمى والتكنولوجيا الى نكسة فلا يجب أن نلوم الا أنفسنا • عندما يكتشف فرانكشتاين ان الوحش هو الذى قتل أخاه الصغير ، يدرك فى الحال أنه هو القاتل الحقيقى • ان المشكلة يكتنفها غموض أخلاقى : اذا تحول العلم والتكنولوجيا وأصبحا مصدر بؤس فعلى ومن يقع عليه الخطأ ؟ ، ان المشكلة معقدة فى كتاب مارى شيلى لأن الانسان الوحش الذى صاغه فرانكشتاين يجد دائما مبررات لجرائمه • وعندما يواجه فرانكشتاين مخلوقه ويلومه على الجرائم الذى ارتكبها ، يجيبه الوحش قائلا :

« انك أنت الذى صنعتنى ومع ذلك فانك تمقتنى مع أنك مرتبط بى ارتباطا لا يمكن ان يقطع الا بفناء احدنا • أنت تخطط لقتلى • كيف تجرؤ على اللعب هكذا مع الحياة ، قم بواجبك نحوى وسأقوم انا بدورى بواجبى نحوك ونحو الانسانية » •

ان الشيء الهام هنا هو العلاقة التى لا فكاك منها بين الخالق والمخلوق · وبما أن الانســـان هو الخالق « المخترع » فيجب ان يعيش فى وئام مع اختراعاته · ان القصة تكشف عن الخطر الكبير والاساسى الذى يكمن فى علاقة فرانكشتاين بالوحش الذى صنعه : ان المخترع يصبح فى الوقت نفسه السيد والعبد لاختراعه ، ان جورج لفين قال : « ان فرانكشتاين لديه القدرة العلمية على خلق الوحش ولكنه لا يملك القدرة الاخلاقية للسيطرة عليه » ·

ان واجب الانسان الأول هو التحلى بالقدرة الاخلاقية بالحرص على الا تهــدم التكنولوجيا الصفات التى تجعل منه انسانا · وتعبر مارى شيلى فى قصتهـــا عن آراء أخرى هامة هى :

ان طموح فرانكشتاين يجعله مهملا لواجباته الاجتماعية ، فهو يقطع علاقتـه بأهله واصدقائه · وهى تقدم لنا صورة رجل العلم المنهمك فى عمله بحيث يصبح وحيدا وغريب الاطوار · ان الطموح يصبح فى هذه الحالة شيئا هداما · عندما يكون على وشك الموت ، وينصح فرانكشتاين صديقه قائلا :

« ابحث يا صديقى واتسون عن السعادة فى الهدوء وابتعد عن الطموح حتى اذا كان هذا الطموح رغبة منك فى النجاح فى العلوم والاختراعات ، لقد قضت على الآمال ولكن ربما نجح أحد غيرى فيما فشلت أنا فيه » · ان السطور الأخيرة تحمــل شعاع الأمل الذى يمكن أن يدفع الانسان للخلق والاختراع · ان أهمية فرانكشتاين كمفسر اجتماعى لا يمكن أن تهمل ان القصة تعبر عن خوف المؤلفة أمام قدرات العقل البشرى ·

ان صورة فرانكشتاين العالم المجنون تبقى دائما حية فى أذهاننا ·

ولا يجب أن ننسى كتاب شارلز ديكنز « الأوقات الصعبة » لأنه يستحق التأمل لسببين · أولا : شخصية توماس جراد جريند الذى أطلــق عليه « سيفر » لقب « بطل التكنولوجيا » ان ديكنز ينجح فى اعطائنا صورة كاملة لعقلية هذا الرجـــل الذى لا يتهم الا بالافعال والأرقام ويبعد تماما عن الأحاسيس الانسانية ·

ان توماس جراد جريند هو رجل الواقع · يعتمد على المبدأ الذى يقول : ان اثنين زائد اثنين تساوى أربعة ليس أكثر · وتجد دائما فى جيبه ميزانا وجـــدول الضرب ومترا لكى يكون مستعدا فى أى وقت أن يزن ويقيس كل جـزء صغير فى هذا العالم ·

ان القصة تصور رفض التصرف الذى يشين الانسان ، ان لويزا جراد جريند تدين تصرفات أبيها ·

أما السبب الثانى الذى اختير من أجله كتاب « الاوقات الصعبة » فهو الوصف الذى يتضمنه الكتاب عن مدينة صناعية تعبر عن المجتمع التكنولوجى · ان المكـان

منفر والانسان لا قيمة له . ويفقد شخصيته (هويته) ويجد نفسه منقادا الى مدينة كوكتاون قبيحة للغاية وتصور رفض ديكنز للثورة الصناعية .

كانت المدينة كلها من الطوب الاحمر لها لون غريب بسبب الدخان والرماد . كانت مدينة الآلات والمداخن العالية التى تنفث دخانها فى أشكال مختلفة . ان بها نهرا تغير لون مياهه واكتسبت رائحة كريهة . ان المدينة بها شوارع كثيرة كلها متشابهة يسكنها رجال أيضا كلهم متشابهون يخرجون ويعودون فى نفس الوقت ويقومون بنفس العمل . ان اليوم بالنسبة لهم كالأمس وكالغد . وكل عام هو صورة طبق الاصل من العام الذى مضى والعام القادم .

ان هذه المدينة تذهل القارىء لأنها تظهر الآثار السلبية للتقدم الذى أحرزه الانسان . انها تنمو على حساب السكان وتعطيهم طابعها البارد والمبهم . ومع أنه من الصعب تحديد مدى كراهية « ديكنز » للتصنيع فانه مما لا شك فيه أنه أحس بمخاطر التطور العلمى . وبالنسبة لنا فان كتاب « الاوقات الصعبة » له أهمية خاصة لأن « ديكنز » يصور لنا الآثار السيئة غير المتوقعة لأسلوب حياة جديدة .

وبعد خمسة أعوام من ظهور كتاب « الاوقات الصعبة » كتب شارلز داروين سنة ١٨٥٩ كتابه « أصل النوع » الذى سيؤثر على كل الأجيال القادمة . ومع أن نظرية التطور المطروحة فى هذا الكتاب محورها علم الاحياء وليس لها أى علاقة بالأدب ، فاننا نرى تأثير داروين فى الربط بين قدر الانسان والعلم والتكنولوجيا فى علم التطور الذى يعتبر تاريخا لنمو البشرية . لقد توصل الى المفهوم القائل بأن المجتمع كالانسان يمشى فى طريق التقدم المستمر . وبالطبع فان العلم والتكنولوجيا نتاج الفكر والخيال الانسانى قد اكتسبا أهمية كبرى لأنهما الآلات التى تتيح للانسان أن يشكل تطوره بنفسه. ومع داروين وأفكاره تجسدت آراء بيكون، وشعر الانسان بأهميته وبأن لديه رسالة عليه أن يتمها . لقد أصبح له هدف عليه أن يحشد كل طاقته لتحقيقه . ان صعود مختلف درجات سلم التطور حتى الجنة كان يتم على الارض .

ان نظرية التطور حثت على التأمل فى موضوع قدر الانسان ومستقبله اللانهائى ولكن دون الابتعاد عن الواقع . والى جانب الثورة الصناعية التى كانت تتضح معالمها يوما بعد يوم ، كانت نظرية داروين تشارك فى تأكيد الروابط التى تربط بين الانسان والمحيط الذى يعيش فيه والذى يخلقه ويتحكم فيه بنفسه الى حد كبير وذلك بفضل استخدام العلم والتكنولوجيا .

ان نظرية التطور غيرت أيضا طابع الأعمال الادبية التى تمس العلم والتكنولوجيا ، وأخذت طابع المستقبل . ان الكتاب يبذلون جهودا كبيرة فى تخيل هذه الحركة التصاعدية حتى بلوغها غايتها . وقد ذهب بعض الكتاب الى تصور تكنولوجيا جديدة ومدى آثارها على الانسان . ان الاحداث الاجتماعية والاقتصادية

والعلمية والتكنولوجية التى وقعت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تسببت فى ازدياد عدد القصص والروايات التى تعكس الفكر فى هذا الوقت . نذكر منها : « الجنس القادم ١٨٧١ » لليتون « وعصر الزجاج ١٨٨٧ » لهادسون « والاخبار من كل مكان ١٨٩٠ » لوليام موريس . كل هذه الأعمال تتكلم عن نظرية داروين وكيفية استيعابها من جميع النواحى .

ان صمويل بتلر كتب سنة ١٨٧٢ كتاب « عصر وون » وهو ليس بالعمل الادبى الرائع الا انه طبق نظرية التطور على العلم والتكنولوجيا . انه يسخر من هذه الثقة فى التقدم التكنولوجى . ان هذا الموضوع يدعو الى التأمل . كيف ان الآلة قد تقدمت بشكل ملحوظ فى القرون الماضية بينما بقيت مملكة الحيوان كما هى وكذلك الزراعة لم يطرأ عليها غير تقدم طفيف . هل يحق لنا ان نوقف هذا التطور ؟

ان بتلر يحذر قارئه من خضوع الانسان للآلة ويقترح فى كتبه أن تدمر حتى لا تتحكم فى الانسان . من الواضح أن تأثير داروين واضح من خوف بتلر من تقدم التكنولوجيا الخطير الذى يمكن ان يحول الانسان الى عبد .

ان التشاؤم الذى يسببه التقدم المطرد فى التكنولوجيا لا يشكل رد فعل كاتب أو مؤلف . ان رجل الشارع المعدم هو أيضا يخشى نتائج العلم وتطبيقاته ان لم تعالج بحرص . ان خيال الانسان يميل الى الخوف أكثر من الامل ، وربما كان ذلك مظهرا من مظاهر غريزة البقاء .

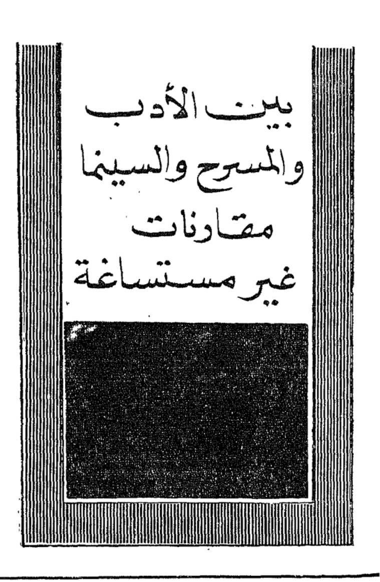
ان قصص هنرى جيمس وجوزيف كوزاد تهتم دائما بالانسان وما بداخله وتقدم استكشافا نفسانيا عميقا بحيث يصل الى ضمير الشخص المطحون بمشاكله ووجوده . ان هذا النوع من الأدب لا يقدم الا الحقيقة ، لأن نجاحه يعتمد عادة على كثافة حياة أبطاله وعلى الطابع الواقعى . وقد نجح هذا الأدب نجاحا كبيرا فى القرون الماضية . ومن المهم ان نذكر أن ظهور القصة فى شكلها الادبى بفضل صمويل ريتشارد سون هنرى فيلدينج جاء فى الوقت الذى كان الانتباه موجها الى التجربة الشخصية ، وكانت الفلسفة السائدة فى القرن الثامن عشر تدور هى أيضا حول موقف الانسان تجاه الحياة . ان ديكارت ولوك قد وضعا الانسان فى مكانة عالية جدا ، وقد أثرا تأثيرا كبيرا على كتاب هذا العصر الذين اهتموا بالانسان والمجتمع الذى يعيش فيه . ان هذا المجتمع كان يبدو كأنه لوحة خلفية تؤثر تأثيرا مباشرا على البطل فى كتاب « مول فلاندرز » ، فان المؤلف « دنيال دفو » يركز كل اهتمامه على « مول » والاوضاع التى تؤثر على تصرفها . ويوجد نوع آخر من الادب وهو الذى يصف « تيارات الضمير » وهنا الاشخاص يبدو وكأنهم أداة هامة تحتل المركز الأول .

اما النوع الثانى من الأدب فهو الذى يقبل طبيعة البشر كما هى دون تغيير . فى هذا النوع يهتم الكاتب بالبيئة والتغيرات التى تطرأ على تصرف الانسان . ان كتابى « الحرب فى العالم » له يلز » وأفضل عالم » لالدوس هاكسلى يهتمان بوصف

الحياة الخارجية للانسان • ان أهمية هذين الكتابين تعود الى أهمية وتأثير البيئة على الطبيعة البشرية • ان البيئة تحل محل الانسان وتقوم بالدور الاساسى ، ولكن العالم الذى يصفه ويلز وهاكسلى واسع لذلك فهو لا يؤثر على الانسان ولكن على المجتمع والسكان جميعهم • ان هؤلاء الكتاب لا يهتمون بالانســان الا فى حــدود التغييرات التى يمكن أن تطرأ عليه بسبب التكنولوجيا الذى أصبحت تسود العالم • وفى كتاب « ١٩٨٤ » « لاورويل » ، نقرأ باهتمام عن مؤثرات وتصرفات « وينستون سميث » ولكن ما يدهشنا حقا هو رد الفعل تجاه الاضطرابات الخارجية الذى يجب أن يجابهها •

ان هذا النوع الاخير من الأدب يحتاج الى بعض التغيير • هذا التغيير هو نوع من المثابرة يوجد فى التاريخ الانسانى ولكنه يظهر فى فترات أكثر من غيرها خاصة تلك الفترات المرتبطة بالعلم والتكنولوجيا كما هو الحال الآن • لذلك نرى كثــرة الأعمال الأدبية من هذا النوع التى تتحسن لتحتل مكانة عالية • ان هذا النوع متمتع بشعبية لأن أقدار الأشخاص تفقد أهميتها عندما يكون مصير الشعوب خـــاضعا لاكتشافات علمية وتكنولوجية جديدة •

واذا كان هذا النوع الجديد من الادب لم يحز على الاهتمام الذى يستحقه فذلك لأن عددا كبيرا من القراء يجهلون طابعه ويعتقدون أنه نفس نوع الأدب الذى عرفوه حتى الآن • ولكن الخيال العلمى ـ مادام هذا هو اسمه ـ هو نوع من الأدب ينتشر بسرعة فائقــة •



من الحقائق البدهية أن الصلات فيما بين الأدب والعروض المرئية كثيرة ومعقدة ومتنوعة خصوصا اذا فكرنا فى الأدب بمعناه الواسع ولم يغب عن بالنا ذلك التنوع الهائل فى صيغ العروض ، والواقع أن هناك عدة مخاطر تكمن فى انتظار كل من ينبرى – على مستوى المقارنة – لمشكلة الصلات بين العمل الأدبى والعمل المقصود به أن يشاهد كعرض بصرى ٠

فمن ناحية ، يوجد التأثير « الانطباعى » أو النقد الذاتى ، الذى يستطيع ممثلوه – وهم لامعون فى الغالب – أن يثبتوا الشىء أو نقيضه على حد سواء ، ويتمثل خطر ثان فى الثقة بمنهج واحد لا غير ، واعتباره جديرا بالتقدير لسابق تجربته ، أو مؤذنا بمستقبل واعد لابداعه وخروجه عن المألوف ٠ وفى الحقيقة فان قدرا معنيا من الانتخابية (١) – ولا نقول بمنهجية عالمية – يبدو مرغوبا فيه وضروريا لتحليل مثل هذه الظواهر الغنية المتباينة ٠

(١) يقصد بالانتخابية عدم التقيد بنظام منهجى واحد فى مجال النقد أو الفلسفة وما الى ذلك ، بل الأخذ بأفضل ما فى هذه الأنظمة جميعا دون الالتزام بواحد منها ٠ (المترجم)

بقلم : بتادويز كاوزان

ولد عام ١٩٢٢ ، دراسات أدبية فى بولندا وفى فرنسا (دكتوراه فى الآداب عام ١٩٦٤) عمل مديرا بالنيابة للمركز الباريسى للاكاديمية البولندية ثم مديرا للبحوث فى مركز الفنون بوارسو وأستاذا بجامعة كاين • وتشمل اهتماماته : الأدب الفرنسى والمسرح فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين والأدب المقارن •

ترجمة : محمد عزب

دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية ، قسم الأدب المسرحى ، مدير بالمركز القومى للموسيقى العربية •

من ناحية أخرى فهناك مصدر آخر للتشويش واللبس فى الدراسات المقارنة فى الأدب والانتاج المسرحى والسينمائى ، وأعنى بذلك تمحيصها كما هى دون أن نضع فى اعتبارنا زمن ظهورها أو بدون أن نحدد فى وضوح معالم المراحل المختلفة التى مرت بها ، والآن •• فاننا لو سلمنا بأن الوجود ينطوى على الاستمرارية فى الزمن ، فمن الواضح أن وجود تعبير فنى أى ـ من حيث كونه نوعا من المعالجة ـ يتألف من مراحل عدة منذ الانتاج حتى الاستهلاك ، ولكى نتحاشى أى غموض أو التباس ، وحتى نضع فى المقارنة كل ما هو قابل للمقارنة فحسب ، فسوف نبرز فى دراستنا المراحل المتعاقبة فى حياة نص أدبى وعرض مسرحى وفيلم سينمائى ، كما أن المصطلحات على نحو الابداع (أو الانتاج) ، والتدوين ، والتنفيذ والاصدار (أو التوصيل) ، والادراك (أو التلقى) ثم أخيرا التفسير (أوفك الرموز) سوف تعاود الظهور بين الفينة والأخرى خلال مسار هذه العملية التطورية •

وفيما يتعلق بالأدب فهو يتسم بكونه ظاهرة مزدوجة •• بكونه فريدا لا نظير له فى جوهره من ناحية ، وثنائية وجوده من ناحية أخرى • ولكى نوضح ذلك نقول ان جوهر كلفة الأعمال الأدبية انما هو الكلمة ، ولا يعنى هذا أن كل الكلمات تعد

أدبا ، ولكن الأدب لن يكون أدبا الا بالكلمات على وجه التحديد ، ومع ذلك فهى تظهر فى صيغتين مختلفتين : منطوقة أو مكتوبة ، ويصدق ذلك على كافة مراحل الانتاج الأدبى •

ولنبدأ بالابـداع ، ويكون واردا بالضرورة فى حضـارة لا تملك لغة مكتوبة ، أو اذا كان المبدع ـ كالشاعر ـ لا يعرف أو لا يريد أن يسـتخدم صيغة مكتوبة ، ويحدث فى بعض الأحيان أن يصبح الابداع الأدبى مرويا لأسـباب مادية معينة ، فالكسندر دوماس على سبيل المثال كان يملى قصصه على أمناء سره مستهدفا الانتاج الكثيف ، كما أن توماسى دى لا مبيدوسـا قد سـجل قصصه الأخيرة على أشرطة التسجيل لشدة مرضه واعيائه وعدم قدرته على الامساك بقلمه • وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يصبح الابداع المنطوق صبغة تعبير جيدة الصقل ، وفى هـذا يرد على خاطرنا الارتجال الشـعرى الذى كان شيئا أثيرا لدى بعض شـعراء الرومانسية نذكر منهم بوشكين وميكيفتش ، كما نذكر أيضا مسابقات الشعر والخطابة •

ومهما يكن •• ففى أغلب الحالات تحدث عملية الانتاج الأدبى من خلال وسيط هو الكتابة ، طارحة جانبا التعبير المنطوق • ودون أن نمضى فى سيكلوجية هذه العملية التى لا تعنينا هنا ، ودون أن نذهب الى ما يحـدث فى ذهن المؤلف ابان تطور فكرة عمل أدبى ونموها فى ذهنه علينا أن نقر بأن عملية الابداع بالنسبة للغالبية العظمى من المؤلفين انما تتم من خلال الكتابة ، ومن الجلى أن خلطا بين الحالتين قد يوجد ، عندما يصيغ الكاتب أفكاره بصوت مرتفع وهو يسجلها على الورق : كما أن التعبير المنطوق قد يسبق اشارات الكتابة أحيانا وقد يتبعها أحيانا أخرى •

ويقودنا ذلك الى ظاهرة ينبغى أن نميزها من الابداع ، ألا وهى التدوين ، فلكى تظل لحظة الابداع الزائلة وتنتقل الى المستهلك ، ولكى تنتشر فى كل الأرجاء وتبقى عبر الزمن ، فقد بحثت الكلمة دائما عن سبل تثبيتها وحفظها وتجسـدها ومن ثم تدوينها ، هذا عدا الآداب المروية التى حادت عن هذه القاعدة ، بأن وثقت فى ملكة الاستذكار ـ لدى الشاعر نفسه ـ فى نشر نتاجها فى دائرته اللصيقة وسـامعيه المباشرين • ولا شك أن الكتابة هى أعظم وسـائل التدوين عالمية • فعبر العصور والحضارات لجأت الى الرموز والى وسائل دعم مادية أخرى بالغة التنوع • وعلى أى حال فقد أصبح تحت تصرفنا الآن وخلال قرن من الزمان الوسـائل اللازمة لكى نصون وننشر نصا مرويا أو عملا أدبيا دون أن نلجأ الى التدوين ، فهناك الوسائل التقنية التى تسمح بتسجيل الصوت ونسخه ونشره منذ اختراع الفوتوغراف حتى الراديو وشريط التسجيل •

ولننتقل الآن الى المرحلة التالية فى وجود العمل الأدبى وتوظيفه ، وهى المرحلة التى نطلق عليها التوصيل أو الاصدار • هناك سبيلين لنقل أى نص أدبى الى المستهلك وهما الرواية والكتابة ، والسبيل الأول يقتضى استخدام الموجات الصوتية أو علم

الصوتيات ، ويستخدم فيه الصوت بالضرورة • واعتمادا على الوسائل التقنية فى التوصيل فنحن لدينا الصوت وحده (فى التلاوة المباشرة) والصوت بالاضافة الى الاسطوانة على هيئة قرص أو مجسم اسطوانى ، والصوت مع موجات الراديو الكهربائية ، والصوت وشريط التسجيل المغنطيسى •• وهلم جرا • أما النقل المكتوب فيستخدم مساحة أو مسطحا ثلاثى الأبعاد يمثل رموز الكتابة ، وعلينا هنا أن نضيف طريقة استثنائية أخرى فى نقل نص ما وهى الطريقة الايمائية للصم البكم •

وبالنسبة « للتلقى » بوجه عام فسوف نجد نفس الثنائية التى توجد على مستوى «الاصدار» ، ويقتضى الادراك اما قناة السمع (الصوتيات) أو قناة الرؤية (البصريات) أو كليهما معا فى الوقت نفسه ، مثلما يحدث عندما يصغى مستمع مدقق الى مسرحية هاملت فى الراديو أثناء قراءته للنص ، وهنا يجب أن نشير الى أن العمل الأدبى قد يتم ادراكه من خلال وسيلة ثالثة هى قناة الحس وأعنى بها اللمس وذلك عندما يقرأ أحد العميان كتابا على طريقة برايل وحينئذ لا تقتضى العملية عيناه أو أذناه •

وأود هنا أن أشير الى فارق آخر لا يقتضى ثنائيات النطق والكتابة أو السمع والابصار وهو فارق يبدو لى فى غاية الأهمية ، ففى الحقيقة يوجد نوعان من التوصيل والتلقى للعمل الأدبى ، نوع يستخدم الوسائل التى لا تحتاج الى دعم مادى ، كتلك التى تستخدم الصوت أو الموجات الكهرومغناطيسية • فاذا أخذنا نصا شعريا نستمع اليه سردا حيا أو من الراديو ، فهو من فم السارد الى آذاننا عبر الهواء ولكنه ليس مجسدا ولا يشغل حيزا ، ومن الناحية الأخرى فان كتابا يضم هذا النص ، ومثله اسطوانة أو شريط مسجل عليهما النص نفسه ، يعتبران شيئا أو جسما ربما كان ثقيلا ولكنه يمتلك ميزة سهولة القبض عليه بواسطة حامله •

فاذا ارتقينا بهذا الفارق الذى يبدو عاديا ، سنجد أنه فى حالة الاستماع الى الراديو حيث يكون المذيع مستقلا تماما عن المستهلك ، فعلى الأخير أن يذعن للايقاع وللامتداد الزمنى اللذين تفرضهما الاذاعة ، والشىء الوحيد الذى يستطيعه هو أن يحول مؤشر الميناء ليقطع عملية الارسال ، ولكن من المحال أن يتوقف أو أن يعود الى الوراء أو يستمع مرة أخرى الى فقرة ما : بل العكس تماما من كل ما هو ممكن عند تلقى العمل الأدبى من خلال كتاب أو شريط حيث يكون الوقت وتنظيم عملية الادراك محكومين بواسطة المستهلك تماما • ان الفارق الذى عرضنا له للتو لن يمضى دون نتيجة بالنسبة لعملية التفسير (بمعنى كشف الغموض وفك الرموز) • ومن الملائم جدا أن نميز بين التفسير والادراك لسبب وجيه هو أن الانسان ربما استطاع أن يدرك نصا حتى بلغة لا يفهمها ، مادام فهم هذا النص وتفسيره يعتبر عملية مركبة تمتد فى الزمن وتعتمد على الكثير من العوامل الجوهرية والعرضية ، ومن هذه العوامل على وجه الدقة امكان تهيئة أنفسنا مع العمل الذى نحن بصدده ، بأن نعيد قراءته أو سماعه وبأن نمعن النظر فى أدق وأصغر تفاصيله ، فمن الواضح اذن أن التجسيد المادى لعمل أدبى أى « ادراك » يمكن أن يحكمه المستهلك ، هو وحده الذى يمنح

الظروف التى تؤهل لتفكير وتفسير عميقين ومن حسن الحظ أننا مازلنا نعيش تحت نفوذ تلك المقولة الأدبية «لأن تستشير كتابا فهو أمر سهل» • وهكذا نجد أن الأشياء تصبح أكثر يسرا عندما تكون موضوعا لعرض مرئى •

لقد رأينا أن جوهر أى عمل أدبى (بما فى ذلك الدرامى) هو الكلمة ، وأن وجودها قد يأخذ اما صيغة مكتوبة أو منطوقة • ومن وجهة النظر هذه فاننا نتساءل : ما هى مميزات مشهد مسرحى بمعناه : دراما وأوبرا أو باليه أو عرض ايمائى صامت ؟ ان جوهر أى عمل مسرحى هو المادة أو الشىء الفعلى المعروض للمشاهدة ، وأن وجود العرض المسرحى يتحدد بربط المكان بالزمان من خلال الحركة • والآن فلنفحص المراحل المختلفة لوجود عمل مسرحى ثم توظيفه • ان انتاج عرض مسرحى انما هو عملية مسهبة وغير متجانسة وتكاد تكون جماعية دائما (باستثناء ما يسمى عرض الرجل الواحد one-man show حتى خارج العالم بالانجليزية) • وما يعنينا هنا هو تحديد اللحظة التى يتم فيها انجاز أو انبثاق أحد أعمال الفن المسرحى ، هل نسلم أن مشهدا مسرحيا يمكن أن ينبثق لحظة هذه التجربة أو تلك ؟ ولو أن الأمر كذلك فأيهما تكون تلك التجربة ؟ • هل هى متروكة للمخرج كى يقررها ؟ ولكن المخرج غالبا ما يحار هو نفسه عند هذه النقطة • هل حضور أحد النظارة هو الذى يحدد حقيقة هذا الانبثاق ؟ ولكن حتى فى التدريبات (التجارب) فهناك بعض المشاهدين وان كانوا فى أعداد محدودة •• وهل أول عرض جماهيرى هو الذى يحدد المقاييس ويقررها ؟ ولكن الصحافة فى بعض البلدان لا تدعى الى العرض الأول ولكن الى الخامس بل وأحيانا العاشر • الواقع أن عملية الابداع لا تتوقف البتة فى مجال العرض المسرحى ، والعمل المسرحى لا يكون نهائيا أبدا ، فهو ليس بثابت أو غير قابل للتغيير، بل يمكن أن يتغير من ليلة لأخرى •

ان ما هو حقيقة موضوعية خاضعة للتحليل العلمى هو عرض مفرد فى ليلة مفردة ، مما يعتبر نموذجا وحيدا وهدفا للعرض المسرحى •• هدفا يمكن أن يعاد بناؤه وأن يعاد تقديمه كل ليلة وربما حتى مرتين فى نفس اليوم •

فعند لحظة مقررة ومكان معين يقدم فيهما العمل المسرحى يحدث الاصدار ، وحيث أن العرض المسرحى يشاهد بواسطة الجمهور ، فينبغى التأكيد على أن عمليتى الاصدار والادراك تتزامنان دائما فى حالة العرض المسرحى ، وهذا هو ما يميز العروض المرئية من الأدب ويشكل واحدا من أهم سماتها •

وما دمنا قد راعينا جانب منتج العمل المسرحى فعلينا أن نفكر أيضا فى شأن مستهلكه • ان ادراك أى عمل مسرحى يكون بصريا بالضرورة ، كما أنه سمعى فى الوقت نفسه ، ولكن القناة الصوتية تكون اختيارية أحيانا • ففى حالة التمثيل الايمائى الصامت أو حالة مشاهد مصاب بالصمم ، ينحصر الادراك فى القناة البصرية وحدها ، ومما هو من الأهمية بمكان فى عملية استهلاك أحد أعمال الفن المسرحى ، ومما يميزها عن قراءة نص أدبى ، هو أن ايقاع عملية الادراك وسرعتها انما تفرض بواسطة المؤدى، فنحن كقاعدة عامة لا نقاطع عرضا لكى نقول للممثل « أعد مرة أخرى ، فانى لم أفهمها

تماما » أو « كرر هذه الايماءة فقد كنت أنظر الى زميلك » ، ولما كان المشاهدون ملزمين بمتابعة ايقاع العرض فان المسرح يحرك انتباهم ويشحذ ادراكهم الحسى ، ورغم ذلك فليس بمقدورنا أن ندرك كافة الاشارات الصادرة عن « ماكينه التحكم الأوتوماتى » هذه ، ألا وهى العرض المسرحى ، ومادام المسرح يتيح هذا المجال البصرى الممتد ، وذلك العدد الكبير من المؤدين فى الغالب ، وكل هذا الثراء والحركة فى عناصر الرسم المنظورى ، فان المتفرج مطالب دوما بأن يختار متابعة واحد أو آخر من مسالك الادراك ، فالادراك هنا انتقائى بالضرورة تختلف نتائجه بين متفرج وآخر ، بل أحيانا بالنسبة للمتفرج نفسه بين ليلة وأخرى عندما يقرر مشاهدة نفس الرواية أكثر من مرة ٠

ان حقيقة تلك « الانتقائية الادراكية » التى لا تفرض الى هذا الحد فى أى مجال فنى آخر ــ سواء أكان أدبا أم رسما أم موسيقى ــ للتأثير على عملية التفسير (أو فك الرموز) التى كنا حريصين أن نميز بينها وبين عملية الادراك ٠ وحتى عندما يكون الأمر متعلقا بعمل أدبى فى صيغة مكتوبة فان عملية التفسير تبرهن على أنها نوع من الكدح الشاق الذى تعتمد نتائجه النهائية على عوامل كثيرة ، أما فى المسرح فان هذه العملية تكون أكثر تعقيدا من ذلك ، أولا بسبب الميزات الحسية العديدة التى تتدخل فيها ، ولسبب المستويات المتعددة ذات الدلالة وعلاقاتها المتبادلة ، ولحقيقة أخرى أيضا وهى أن المتفرج مضطر لادراك العمل المسرحى من خلال حدود زمنية صارمة ومحددة سلفا ٠

وهكذا نجد فى المسرح أن حرية ادراكية معينة فى المكان تتحد الزامية ادراكية فى الزمان ، وهنا تكمن الجدلية المنطقية فى الظاهرة المسرحية ، هذه المعضلة التى تحتاج الى دراسة شاملة من قبل رجال المسرح ٠

نأتى الآن الى مشكلة أخيرة تتعلق بالفن المسرحى وهى مشكلة التدوين ، فمن الممكن أن نتغلب على طبيعة العرض المسرحى سريعة الزوال بواسطة التدوين ، وهى الوسيلة التى نجحت تماما فى عالم الكلمة ، حتى أن الكتابة فى أغلب الحالات قد صارت لها الغلبة على الصيغة المنطوقة (الرواية) ٠

لقد تعددت المحاولات فى مجال تدوين النشاط المسرحى (التعبير الصوتى والحركة الجسمانية) وذلك بمساعدة رموز الكتابة ابتداء من القرن السادس عشر ، حتى توصلت فى أيامنا هذه الى نتائج هامة خصوصا فى مجال الرقص (ونذكر هنا تصوير الأشياء المتحركة kinetography لرودولف فون لابان) ، ولم يكن هدف هذه المحاولات تسجيل وجوه معينة من العروض المسرحية بقصد تخليدها فحسب ، بل أيضا لتسهيل اعادة بنائها لهؤلاء الذين لم تسبق لهم رؤيتها ، على النحو الذى يمكن أن تقدم به معزوفة موسيقية من خلال النوتة الموسيقية ٠

وهناك وسيلة أخرى لتخليد عمل مسرحى ، وأعنى بها الكاميرا أو شرائط

الفيديو • وفى هذه الحالة لا تكون المسألة مسألة تدوين ـ مادامت العملية لا تقتضى نظاما للرموز ـ وانما استنساخ الكترونى أو فوتوغرافى قد يكون مصحوبا بالصوت مثبتا على فيلم أو شريط ممغنط ، ولنعترف بأن التسجيل الذى يستجيب للمقاييس الوثائقية الصارمة يكون نادرا : كاميرا غير متحركة موضوعة فى مكان ثابت ومنظر كامل يضم المشهد برمته ويتوافق مع الظروف الادراكية لمشاهد فرد •

وفى معظم الحالات فان منشىء ذلك التسجيل للعرض مسرحى يرى نفسه « كمبدع مشارك » فهو يغير من المستويات ووجهات النظر ، ويستخدم عدة كاميرات ، ويجمع أجزاء الفيلم ويربط فيما بينها ، وتكون النتيجة عملا فنيا تلقائيا وذاتيا بالنسبة لأصل العمل •

وهنا تنهض مشكلة جديدة أو قاعدة أساسية : فجوهر ووجود عمل مصور يختلف عن جوهر ووجود عمل مسرحى • وتقودنا هذه الفكرة الى القسم الثالث من دراستنا وهو السينما • ان جوهر أى عمل سينمائى هو صورة ثنائية الأبعاد للأجسام والأشياء ـ حقيقية كانت أم وهمية •• ووجودها رهين بدعم مادى يمكن أن يعيد تكوين الحركة أو بالأحرى تقليدها •

دعنا الآن نلقى نظرة أكثر اقترابا على المراحل المختلفة فى وجود فيلم سينمائى • بادىء ذى بدء الابداع ، وهو يقع فى خطوتين رئيسيتين : تصوير المشاهد ثم تجميع أجزاء الفيلم وتوليفها • والشىء الهام فى السينما هو أن عملية الابداع تنتهى بالضرورة فى صيغة ثابتة ، فى شىء مادى هو الفيلم أو الشريط الممغنط • والعمل السينمائى لا يمكن أن يوجد أو يصدر دون هذا الشىء وذلك على العكس من العمل الأدبى • وعند هذا المستوى فان ما يميز الفيلم السينمائى عن العمل المسرحى هو أن الجسم المادى أو الشىء الحقيقى يشكل دعامة الابداع فى العمل المسرحى ويقدم فى لحظة الاصدار ، بينما الشىء الحقيقى فى السينما انما هو عاقبة للانتاج ودعامة مادية للاصدار •

ويأخذ الاصدار طريقه ـ كما هو فى المسرح ـ فى الزمان والمكان ، ولكن فى مكان ثنائى لا ثلاثى الأبعاد ، كما أن الفارق الهام بينه وبين المسرح هو أن الاصدار المتعاقب للفيلم السينمائى نجده متماثلا دون أى تغيير ، اللهم الا لأسباب تقنية مثل نوعية الفيلم أو جودته •

ويتزامن الاصدار والادراك ، ولم تزل للسينما سمة أخرى تشترك فيها مع المسرح ، وهى أن الادراك فى العمل السينمائى مرئى ويحتمل أن يكون سمعيا أيضا • ومن جهة أخرى فان ايقاع الاصدار والادراك أقل تقييدا مما هو عليه فى المسرح • فمن الممكن أن نمضى فى متابعة فيلم سينمائى كما هو الشأن مع الكتاب ، وأن نوقفه ، وأن نعيده ، وأن نعاود النظر فى سلسلة اللقطات هذه أو تلك • حقيقة انها عملية تتطلب وسائل تقنية خاصة • وحتى وقت قريب كانت قاصرة على المحترفين ، ولكنها صارت أخيرا متاحة أيضا للهواة بعد دخول أجهزة الفيديو كاسيت •

كذلك ، ومن موقع الادراك فان هناك فارقا رقيقا وعميقا جدا من الناحية الفنية بين العرض المسرحى والعرض السينمائى ، فعلى العكس من المسرح حيث مدى الرؤية العريض بوجه عام ، هذا المدى الذى يسمح ويتطلب حركة ادراكية للعين عبر المسرح ، نجد أن السينما تمتلك الوسائل التى تقودنا الى نقطة ما فى رؤيتنا (بواسطة تلاشى المنظر وتداخل آخر ، تغيير المستويات ، تجوال الكاميرا ، ارجاع الأحداث ، توليف المناظر ٠٠ الخ) ، ولنستخدم هنا مثلا بسيطا جدا ، فخلال حوار ما على المسرح يقع على عاتق المشاهد أن يقرر تركيز اهتمامه على واحد أو آخر من المتحدثين أو كليهما فى نفس الوقت ، أما فى السينما فان المخرج هو الذى يقرر ذلك ، يقرر اذا كنا سنرى فى مقدمة الصورة وجه المتكلم أم وجه المخاطب ٠ وبدون التخلى عن المشهد الشامل أو حتى عن قدر معين من المبالغة فى هذا المعنى ، وذلك بقدوم الشاشة العريضة وشاشة السينما سكوب فقد يصبح بمقدور السينما أن تفرض علينا طريقا ادراكيا على نحو أكثر فاعلية مما يستطيعه المسرح ٠

والحالة الأخيرة ليست دون مضمون يتعلق بتفسير العمل السينمائى ، ونستطيع أن نؤكد أن فك رموز فيلم واشاراته بوجه عام ، تبسطها حقيقة أن المتفرج يجد نفسه أفضل توجيها فى ادراكه مما يكون عليه عند مشاهدة عرض مسرحى ، وأن باستطاعته مشاهدة الفيلم عدة مرات فى صيغته الموضوعية غير المتغيرة ، وبالاضافة الى توجيه ادراكى فى المكان أكثر تأكيدا فى الفيلم مما هو عليه فى المسرح توجد أيضا امكانية ادراك أقل تقييدا فى الزمان ٠

ولا تنهض أى مشكلة للتدوين فى مجال السينما كما هى الحال فى الأدب والمسرح ، فالعمل السينمائى مجسد ماديا بالضرورة ، فهو مثبت على شىء حقيقى (الفيلم أو الشريط) وبدون ذلك لا تقوم له قائمة ، فهذا الشىء نفسه هو الذى ينتحل صفة العملية التدوينية ٠

وفى هذه الأيام أصبح من غير الممكن الحديث عن المسرح والسينما دون التفكير فى ظاهرة التليفزيون ، ولنحاول تطبيق عدة أفكار مما استخدم حتى الآن فيما يتعلق بالمسرح والسينما ، وسوف نحدد أنفسنا فى العروض التليفزيونية كانتاج فنى دون أن نأخذ فى الحسبان الاذاعات المكرسة للمعلومات والتقارير الصحفية والأنباء اليومية والاعلانات ، برغم أن كل هـذه القطاعات من البرامج التليفزيونية يستحق انتباه النظريين ، كما سبق أنها ألهمت عديدا من الدراسات نذكر منها دراسة ل « مارتن ايسلين » حول اعلانات التليفزيون كنوع درامى خاص ٠ ولكن ملاحظاتنا سوف تكون أكثر تحديدا ٠

لقد تأملنا فى جوهر ووجود الأعمال الأدبية والمسرحية والسينمائية ، ومن هذه الوجهة فاننا نتساءل كيف يظهر عمل تليفزيونى ؟ وبقدر ما لمادته أو جوهره من شأن فاننا نستطيع أن نستخدم حرفيا الصيغة التى اقترحت للسينما : صورة ثنائية البعد

للأجسام والأشياء حقيقية أو وهمية • أما بقدر ما لوجود العرض التليفزيوني من شأن فان الموقف يصـــبح أكثر تعقيدا ، فأولا وقبل كل شيء ينبغي أن نميز بين الأنماط المختلفة للاصدار من وجهة نظر فنية ، وهنا سوف نجد ثلاثة أشكال رئيسية مختلفة يجب تأملها •

أولها ارسال تليفزيوني مؤجل ، وينقل فيه التليفزيون صورا وأصواتا سابقة التسجيل • وتقرب هذه العملية من عملية نشر الأفلام السينمائية عبر التليفزيون • التي لا تعدو في الحقيقة أن تكون ما يطلق عليه « التليسينما » • وهكذا فان الاذاعة التليفزيونية المؤجلة تتجسد في شيء حقيقي ــ نشأ من انتاج ودعم الاذاعة التليفزيونية ــ شيء يسمح باعادة تشغيله كما هو الحال في السينما • ومن المؤكد أنه في الأعمال التليفزيونية الأصيلة ، وقد تكون هناك فروق تقنية وفنية على مستوى الابداع بالمقارنة بالعمل السينمائي (تفرضها الأبعاد المنقوصة للشاشة وتسمح بها كاميرات التليفزيون الالكتروتية) ، وربما تكون هناك أيضا فروق على مستوى العملية الادراكية (طول الاذاعة التليفزيونية) ، ولكن وجود اذاعة تليفزيونية مؤجلة ــ وهي تلك التي سبق تسجيلها سلفا يمكن تمييزه بصعوبة بالغة عن الفيلم السينمائي •

الشكل الثاني : النقل المباشر لعرض مسرحي ــ كعروض المنوعـات والسيرك •• الخ ــ منقولة من المكان الذي تقدم فيه (مسرح ، عراء ، خيمة) ، وفي هذه الحالة فان الابداع أو الانتاج يستجيب للمعايير الخاصة بالعروض المسرحية ، وتكون عملية التوصيل مزدوجة الحال تجمع بين صفات تلك التي تختص بالعمل المسرحي ، وتلك التي تختص بالعمل السينمائي أيضا ، أما فيما يتعلق بعملية الادراك فتتسم بالصفات الخاصة بأي عرض ينشر من خلال التليفزيون • ومن ناحية وجود العمل نفسه فاننا نجد أنفسنا أمام عمل مهجن يجمع بين معايير كل من العملين المسرحي والسينمائي •

الشكل الثالث : وهو النقل المباشر ــ وهو غالبا ما يكون من استوديوهـــات التليفزيون ــ لعرض أعد خصيصا لكي يتلفز ، فما هي المراحل المتعاقبة في وجود عمل من هذا الطراز ؟ ، ان عملية الابداع تقع بين العمل المسرحي والعمل السينمائي ، لا في تجميع اللقطات والربط فيما بينها مثلما يحدث عند انتاج فيلم سينمائي ، ولكن هذه العملية تستبدل باستخدام عدة كاميرات ، وفي اللحظة التي يؤدى فيها هذا العمـل وينقل يتم تجديده أيضا على نحو دقيق ، ولا يوجد أي غموض أو التبـاس كما هو الشأن في المسرح • وتكمن مواصفات هذا النمط من النقل التليفزيوني في حقيقة أنه نمـوذج فريـد أكثر تأكيـدا من المسرح ما لم يكن العـرض مسجلا ، ولكن في حالة اعادة نقله من خلال تسجيل فاننا نجـد أنفسـنا مـع الشـكل الأول من تصنيفنا وهو ما أطلقنا عليه الارسال المؤجل • أما بالنسبة لعملية الادراك فهي ذات سمة مزدوجة ، فبالنسبة للمشاهد الذي يحضر العرض في استوديو التليفزيون (أو في أي مكان آخر) فان هذه العملية تماثل عملية ادراك العمل المسرحي ، أما بالنسبة

للمشاهد الجالس أمام جهاز التليفزيون فلعملية الادراك حينذاك الخصائص التى تتوافر فى ادراك أى نقل تليفزيونى آخر •

ولكى نستخلص خاتمة لهذه الملاحظات التى تختص ببرنامج تليفزيونى ، فقد نقترح أن الشكل الثالث الذى أوردناه فى تصنيفنا هو وحده الذى يقدم عددا معينا من السمات التى يمكن أن تعتبر مواصفات للتليفزيون • ومهما يكن فعلينا أن نقر بأن هذا الشكل الأخير ــ النقل المباشر من الاستوديو لعرض أبدع خصيصا للتليفزيون ــ لا يغير من حقيقة أن العمل المتلفز يطابق من ناحية جوهره العمل السينمائى ، أما من ناحية وجوده فهو ذو طبيعة مختلطة تجمع ما بين المسرح والسينما •

لقد حان الوقت الآن لكى نحرز ما هى نتائج ما توصلنا اليه فى اختيار المناهج الملائمة للدراسات المقارنة فى الأدب والعروض المرئية ، وكيف أن معيار الفوارق بين المراحل المختلفة فى وجود هذا العمل أو ذاك هو الذى يحدد الخيارات المنهجية ، وهل يلزمنا المنهج المختار بأن نتشبث بمرحلة بعينها من وجود وتوظيف عمل أدبى أو عرض مرئى ؟ •

بين تنوع المناهج الشائع الآن فى العلوم الانسانية ، لدينا اتجاهان احدهما تاريخى والآخر تركيبى •

ولنبدأ بالثانى ، وانى أفضل ألا استخدم مصطلح التركيبة ، وأوثر على ذلك الحديث عن نزعة منهجية معينة •• ففى مجال علم الجمال الآن ، نجد أن المناهج التركيبية تتعامل مع جوهر العمل وماهيته بصفة خاصة ، فهى تحاول أن تحلل العمل فى حد ذاته ، وان تتعامل معه فى حد ذاته أيضا دون أن تضع فى الاعتبار بيئته أو ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، كما أنها تسعى لفصل جوهر العمل مؤثرة ذلك على متابعة العملية الوجودية ابتداء من حمل الفكرة والابداع حتى الادراك والتوظيف الاجتماعى بالنسبة لأى انتاج أدبى أو فنى •• ومهما يكن الأمر فطالما أن هذه العملية المنهجية موجودة سواء أردنا أم لم نرد ، وطالما أنها حقيقة موضوعية ، فان أى محاولة لفهم عمل أدبى أو فنى لابد وأن تلتزم بمراعاتها عند مرحلة معينة فى وجود العمل ، وهذه المرحلة بالنسبة للتركيبيين لابد وأن تكون تفسير العمل وفك رموزه •

وعلى النقيض من المناهج التركيبية فان تلك المسماة بالتاريخية تهتم بمراحل مختلفة من حياة العمل على وجه التحديد ان لم يكن بها كلها (بما فى ذلك ما قبل وجوده) : فى نشوئه وفى ظروفه وفى مولده وكذلك فى استمرار بقائه عبر القرون والقارات ، ونحن لن نتحدث هنا عن أفضل ما عرف من فروع هذا المنهج : تاريخ الأدب (أو أدب التاريخ وهو ليس نفس الشىء) وتاريخ المسرح وتاريخ السينما ثم التاريخ المقارن لهذه الميادين بطبيعة الحال ، وثمة مثال آخر لعله يثبت أنه أكثر افادة وهو الدراسات الاجتماعية Sociology ، وتبدو أهداف هذا الفرع المنهجى متعددة تعدد أدواته نفسها •

ان « سوسنيولوجية » الكاتب ومثلها « سوسيولوجية » الممثل اذا عالجتا نتاج عملها من أدب أو فن مسرحي أو سينمائي تنظر اليه من ناحيتي الابداع والتوصيل بنفس القدر من الاعتبار · وعلى أي حال فهي تتطلب بصفة خاصة القرائن الاجتماعية والتاريخية الخاصة بالانتاج الفني ، وبمعنى آخر بكل ما يحيط بالعمل من أشياء : الحياة الادبية في العصر ، وجماعية الممثلين (كفرقة أو حرفة) ، وبقــدر ما يعني الباحث الاجتماعي الذي يدرس الصلات فيما بين الممثلين والمشاهدين ، فهو يجد نفسه مجابها بعمل مسرحي في نفس لحظة توصيله وتفسيره المتزامنين ، وهناك من البحث الاجتماعي ما يوجه الى عملية التوصيل ودورة الابداع الأدبي أو الفني : كنشر الكتب ، والانتاج المسرحي وصناعة السينما · كما تهتم « سوسيولوجية » الجماهير ــ أدبيا ومسرحيا وسينمائيا ــ بالعمل من ناحية ادراكه وتفسيره (واحدى وسائلها الناجحة احصاء الرأي العام) ثم من ناحية استمراره في هذا المحيط الثقافي الاجتماعي ــ أم ذاك ، ومهما يكن فان ارتياد مجال الأدب والعروض المسرحية باستخــدام المناهج الاجتماعية لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يجب أن نضيف اليه دراسة العلاقات فيما بين مضامين الروايات والمسرحيات وبين الأطر الاجتماعية الفعلية ، بالاضــــافة الى دراسة وظيفة الأدب والمسرح في مختلف أنواع التراكيب الاجتماعية وهي الدراسة التي توسع على نحو ملحوظ من الأطر ــ المتغايرة عبر الزمن ــ الخاصة بمحاولة فهم مرتبط بالمنهج الاجتماعي لعالم الادب والعروض ·

وهذه ليست خصوصية تتفرد بها الدراسة الاجتماعية وحدها ، فان أي منهج يتطلب أن يكون تاريخيا ، أو على الاقل لا يرفض التاريخية في دراسة الاعمال الادبية والمسرحية لهو موضوع لما يجب أن نطلق عليه « المتغيرات التعاقبيــــة المزدوجــة Double diachrony

فمن ناحية توجد المتغيرات التعاقبية الصغرى Smoudiachromy وهي المراحل المتواصلة التي تؤكد وجود العمل من ابداع وتوصيل وادراك وتفسير ، وهي المراحل التي سبق أن اسهمنا فيها بما يكفي · وفي الناحية الأخرى توجد « المتغيرات التعاقبية الكبرى » وهي حياة العمل عبر القرون ، حياة تبدأ في بعض الأحايين قبيل لحظة الانتاج (عندما يكون الأمر على سبيل المثال استثمارا لموضوع من الاساطير أو من الكتاب المقدس وهو مجال للبحث أثير لدى الكثيرين من المهتمين بالدراسات المقارنة) ، حياة تحظى بقبول الاجيال التالية · وتستمر في وعيها ، وعلينا هنا أن نلاحظ أن المتغيرات التعاقبية الأخيرة ليست ممتدة في كل الأحوال وتكاد تنعدم في حالة الأعمال المعاصرة · وبقدر ما تعنيه الدراسات المقارنة في الأدب والمسرح والسينما (كالاعداد السينمائي للقصص على سبيل المثال) فهي محصــــورة بالضرورة في قرننا الحالي ·

ما هو دور ومكان « دراسة العلامات أو الرموز Simiology » في سلسلة المناهج المطبقة مع الظواهر الأدبية والمسرحية والسينمائية ؟ وقبل كل شيء ما هــو

موقفها عندما تجابهها تلكما النزعتان المنهجيتان اللتـان أوردنـاهما : التركيبية ، وتقريبا التاريخية ٠

بادىء ذى بدء ولأسباب مبدئية (تتصل بالمبدأ) علينـا أن نحـدد موقع السيميولوجية « دراسة العلامات والرموز » بالنسبة للتركيبية ٠ لقـد وجد جين بياجيت Jean Piaget أن من الشـائع « بالنسبة للتركيبيات » ٠٠ أن هناك تسليما بأن التركيب كاف فى حد ذاته ولا يتطلب فهمه الرجوع الى كافة العناصر الغريبة عن طبيعته » ٠

ان « دراسة العلاقات » ـ على وجه التحديد ـ تتوجه دوما الى العناصر الغربية على طبيعة الموضوع محل الدراسة والى فكرة الرمز نفسه التى توجد فى معنى العمل أو مضمونه أو مرجعيته Referent والحقيقة أن الربط الخاطىء بين التركيبية ودراسة العلامات لم يخدم الأخيرة بل ساعد على تشويش الموقف النظرى والفكرى لكليهما ٠

فى هذا الانقسام التخطيطى الثنائى الشعب : المنهج التركيبى والمنهج التاريخى ، يفضل أن يكون مكان « دراسة العلامات والرمـوز » مع المنهج الأخير ، وفى أى الحالات فان المنهج « السيميولوجى » لا يمكن أن يكون تاريخيـا اذا كان مضمون العلامة أو الرمز يشير الى حقيقة تاريخية قابلة للتحـديد ، كما أن السيميولوجى ينزع بوجه خاص الى تحديد هذه الحقيقة لكى يبلغ المرجعية ٠

ان ما قلناه لتونا عن التاريخية فى المنهج السيميولوجى (المتعلق بدراسـة العلامات) يعنى بطبيعة الحال العالم الكائن خارج العمل نفسه ، ومن هنا تخص « المتغيرات التعاقبية الكبرى » فيما اذا تحولنا الى هذا المفهوم الذى ذكرناه آنفا ٠

ان « المتغيرات التعاقبية الصغرى » التى سمحت لنا بالتعرف بجلاء على المراحل الأساسية لوجود أى عمل فنى (الخلق ، التوصيل ، الادراك التفسير) لا تقل أهمية هى الأخرى ، حتى بالرغم من أن السيميولوجيا غالبا ما تتجاهلها ، انها لا تقنع أبدا بفحص العمل لرؤية جوهره أو ماهيته فقط ، وان تستخـدم أداة السيميولوجيا بالضرورة مع واحد من مراحل وجود العمل ، بالاضافة الى أن هناك ما أراه قاعـدة للفارق الأساسى ـ والتى أصبح الوعى بها ينمو فى اضطراد لدى السيميولوجيين ـ بين سيميولوجية الاتصال وسيميولوجية المعنى والأولى تهتم بعمليتى الخلق والتوصيل بصفة خاصة ، بينما تهتم الثانية « سيميولوجية المعنى » فأدراك العمل وتفسيره (أو فك رموزه) ٠ وهكذا توجد احداها من وجهة نظر المبدع وهو موصل الرموز ، وتتبنى الاخرى وجهة نظر الجمهور (المستهلك) وهو متلقى الرموز المرسلة ٠

ان الفارق فيما بين « سيميولوجية الاتصال » « وسيميولوجية المعنى » ربما يوضح المشكلات ـ ولا يحلها ـ التى تتصل بالعلاقة فيما بين الأدب والعروض المرئية حيث تجابه الدراسات المقارنة الخاصة بهذين المجالين بأنواع عديدة من العقبات ٠

وكما رأينا فان جوهر العمل الأدبى ليس هو جوهر العرض المرئى أيما كان ضربه • وفيما بين مواد عديدة قيد الاستخدام هناك واحدة شائعة فيما بين الاثنين وأعنى بهما الكلمة ، ولكنها تشكل المادة الوحيدة بالنسبة للكاتب بينما لا تظهـــر وحدها أبدا فى العرض المرئى ، بالاضافة الى أن عرضا ـ فى المسرح كما فى السينما ـ ربما كان وافيا جدا بالغرض حتى بدونها • وهكذا فاننا بالنسبة للعمل الأدبى أمام مستوى مفرد له هدف ، بينما القاعدة الأساسية فى العرض المرئى هى تعدد المستويات الهادفة التى تتضافر وتتشابك مع بعضها البعض ، ويكون من الضرورى أن نتخيلها فى تآليفها وفى صيغها المختلفة ، وان نتصورها فى علاقاتها التعاقبية والمتزامنـة أيضا ، وهذا هو السبب فى أن سيميولوجية العروض تلتزم بتحليل وسائل التعبير غير المنطوقة ، وتبحث عن الايحاءات المنهجية خارج اللغة ، بينما تظل سيميولوجية الأدب خاضعة للمناهج المحكومة بعلم اللغة •

وان ما هو واضح جلى أن سيميولوجية الاتصال تهتم بصفـــة خاصة بانتاج الكلمة ، بينما تهتم سيميولوجية المعانى بكل ما هو « وراء الشفهية » • وهذه الحالة لا تتيسر معها الدراسات المقارنة فى الأدب ومختلف صيغ العروض ، لذلـــك فان التكافل بين هاتين المحاولتين السيميولوجيتين لفهم الأعمال ـ التى تضع احداهـا تأكيدها على المبدع والأخرى على المستهلك ـ يمكن بل ينبغى أن يحدث فى العروض المرئية بصفة خاصة لأن فيها تتزامن عملتا التوصيل والادراك وبالتالى اعتماد كـل منهما على الآخر •

ولنعد النظر الآن فى مسألة الخيار المنهجى فى الدراسات المقارنة فى الأدب والعروض ، وعلينا أن نلحظ ـ فيما عدا المناهج التركيبية التى تتجه بصفة خاصة نحو جوهر العمل الادبى أو المسرحى مباشرة ، ولا تهتم بمراحل وجودها الا بقدر ضئيل ـ ان كافة المناهج الأخرى قابلة للتطبيق على كافة مراحل وجود العمل • وبناء على ذلك فان كل مرحلة من مراحل وجود العمل تحلل بمساعدة أدوات المدخل المنهجى الصحيح •

وهذه الحرية فى الاختيار تأتى بوفرة من البـــدائل التى تؤلف ثراء وتكون مصدرا للتشويش فى الوقت نفسه • وان هذا ليضـــطرنا لأن نكون يقظين حتى لا يختلط مختلف المستويات الخاصة بتوظيف انتاج أدبى أو مسرحى • ولا يكفى أن نعى على سبيل المثال الاختلافات فيما بين العمل الدرامى والعرض المسرحى ، أو فيما بين مشهد مسرحى وآخر سينمائى • وغاية الأمر أن نكون ذوات حس لمختلف مراحل وجود هذا العمل الفنى أو ذاك • وهذه اليقظة وحدها هى الثمن المطلوب كى نتحاشى تلك الشراك التى كثيرا ما يهوى فيها النظريون •

ولكم نجد من التناقضات على أقلام المؤلفين الأكفاء وأكثر المبدعين شـــهرة • فبينما يقرر أميل زولا « ان للمسرح وللكتاب ظروف وجود مختلفة بكل ما فى الكلمة من معنى » يكتب آلين انه « لا نفس الشخصيات ولا نفس الفواجع يصحان فى كل

من الرواية والمسرحية » ويسأل هنرى دى مونترلان نفسه « لماذا لا تحكم المبادىء الفنية نفسها كلا من الرواية والمسرحية طالما أن لهما طبيعة واحدة » ويحار مارسيل بانجول بصورة واضحة عندما يلاحظ بأن هناك ثلاثة أنواع أدبية مختلفة تماما « الشعر الذى يغنى والمسرح الذى ينطق والنثر الذى يكتب » ٠

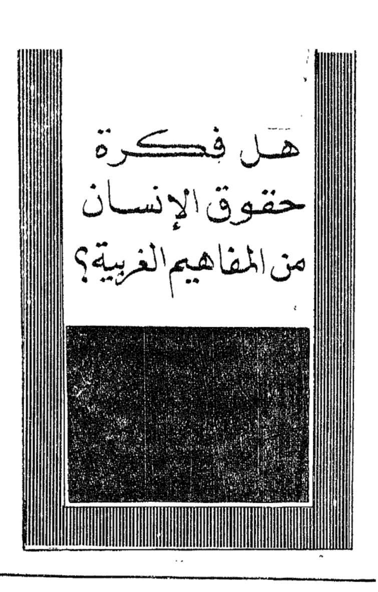
فاذا التقينا بهذه التناقضات ـ ولا نقول الاكاذيب ـ الفاضحة ، فان هذا بسبب أن قائلى هذه العبارات فى وضع معين ـ دون ان يقولوا ذلك بل غالبا دون أن يعلموه ـ بالنسبة للمستويات المختلفة فى توظيف العمل الفنى بدءا بعملية خلقه حتى عملية تفسيره بواسطة المستهلك ٠

وعندما يقول روبرت بريسون أن « السينما ليست عرضا بل عملا مكتوبا يحاول المرء من خلاله أن يعبر عن نفسه فى صعوبة رهيبة » يؤكد جين نيترى فى اصرار بأن « السينما ليست ـ ولا يمكن أن تكون ـ عملا مكتوبا ٠٠ اللهم الا عند الحد الذى تكون فيه عرضا قبل كل شىء » ٠ ولا عجب فى ذلك ، فكونه مخرجا يضع نفسه فى مرحلة الابداع ، بينما يبدو أن الأول ينظر اليها من مستوى مرحلة التوصيل ٠

وبينما يشير مارسيل بانجول الى أن « الفيلم الصامت كان فن طباعة وترسيخ ونشر التمثيل الايمائى الصامت ، أما الفيلم الناطق فهو فن طباعة وترسيخ ونشر المسرح » يلاحظ جان كوكتو « بأن المسرح والسينما يديران ظهريهما لبعضهما البعض » ويقرر رينيه كلير أن « كل ما استعارته السينما من المسرح وكل مااستعاره المسرح منها ، يجازف بتحويل كل منهما بعيدا عن طريقه الأصيل » وآخرون مثل « آلين » يتمثلون الفروق الهامة فيما بين المسرح والسينما فى حضور أو غياب العلاقات المباشرة بين الممثل والنظارة ، كما أن النظريين المتأخرين لا يرون الا وجها خاصا واحدا (ليس هو المهم وحده ولا أكثرها أهمية أيضا) من التوصيل والتفسير ٠

ونستطيع أن نعدد أمثلة كثيرة من هذا الضرب ، كما نستطيع أن نستشهد بعبارات أخرى ، ولكن هذا لن يكون له من الأثر الا خلق المناقشات العقيمة والمجادلات غير المجدية ٠ ومع ذلك فيكفى أن نتذكر جيدا أن الموقف النظرى للظاهرة الأدبية أو المشهدية يتبدل من مرحلة الى أخرى من مراحل وجودها ، وذلك لكى لا نخاطر بمقارنات غير عادلة وحتى لا نوازى بين أشياء ليست بينها أية مشابهة ٠

وختاما ، فلنعد النظر فى تلك الحقيقة الأثيرة لدى « اتيامبل » وهى «Comparison n'est pas raison» « المقارنة ليست مستساغة » ، ان هذه العبارة الشهيرة ان كانت صالحة للدراسات المقارنة فى الأدب ، فهى تصبح انذارا أشد خطورة عندما يتعلق الأمر بالصلات بين الأدب والمجالات الاخرى للنشاط الفنى للانسان وخصوصا العروض ٠ واذا كنا قد قدمنا بعضا من الافكار وبعضا من الايحاءات فى هذا الشأن ، فقد كان ذلك لكى نسهم فى قلب كلمات هذه العبارة اذ ربما تصبح المقارنة محكومة بالحجة ٠



هل فكرة حقوق الإنسان من المفاهيم الغربية؟

يجب عند التصدى لمعالجة هـــذا الموضـــوع أن نستشعر شيئا من الخوف والاحترام • ذلك أن حقوق الانسان ليست من القضايا الاكاديمية ، المحضة ، فهى تداس بالأقدام فى الشرق والغرب والشمال والجنوب على السواء • واذا كان من المسلم به أن السبب فى هذا العدوان العالمى على حقوق الانسان يرجـع الى ما فطر عليه انسان من الطمع والجشع ، والشر والبغى ، فان هناك سببا آخر يرجع الى أن هذه الحقوق بوضعها الراهن لا تمثل رمزا عالميا يبلغ من القوة بحيث يحمل الناس على فهمه والاتفاق عليه •

ومعلوم أنه لا توجد اليوم ثقافة أو تقاليد أو ايديولوجية أو ديانة تظفر برضاء الجنس البشرى كله أو تحل مشكلاته • ولذلك كان الحوار والاتصال المؤدى الى تلقيح الأفكار أمرا ضروريا • ولكن شروط الحوار لا تتوافر أحيانا لأن هناك شروطا ضمنية لا تتوافر فى معظم المشتركين فى هذا الحوار • ومن الحقـــائق الثابتة أن الصياغة الحالية لحقوق الانسان هى ثمرة حوار جزئى للغاية بين الثقافات العالمية • ولم يشعر الناس بهذه الحقيقة الا فى السنوات الأخيرة •

بقلم : ريموندو بانيكار

ولد في برشلونة عام ١٩١٨ ، أقام ودرس في أسبانيا وألمانيا وايطاليا والهند ، حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة مدريد عام ١٩٥١ وعلى درجة الدكتوراه والعلوم من جامعة مدريد عام ١٩٥٨ وعلى درجة الدكتوراه في اللاهوت من جامعة لاتيران بروما ، مؤسس عدة مجلات في الفلسفة والثقافة ومؤسس الجمعية الاسبانية للفلسفة .

ترجمة : أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، رئيس مشروع الألف كتاب بوزارة التربية والتعليم سابقا .

ولن أخوض في تفاصيل تاريخ حقوق الانسان ، ولا في تحليل طبيعتها ، بل سأقصر همي على التساؤل الذي يتضمنه عنوان هذا المقال ، وهو : هل حقوق الانسان حقوق ثابتة على المستوى العالمي لا تتغير ولا تتبدل ؟

(١) منهج البحث

١ ـ البحث في مختلف الثقافات

يزعمون أن حقوق الانسان عالمية . وهذا الزعم وحده يتطلب بحثا فلسفيا عميقا . وهل من المعقول أن نسأل عن شروط العالمية في الوقت الذي يكون فيه السؤال عن شروط هذه العالمية بعيدا عن أن يكون عالميا ؟ الحق أنه لم يعد في وسع الفلسفة أن تتجاهل هذه المشكلة التي تتعلق بكل الثقافات ، وهي : هل نستطيع التوسع في نشر مفهوم حقوق الانسان ، فنخرج به من دائرة التاريخ والثقافة التي ولد فيها لتحوله الى مفهوم صحيح عالميا ؟ هل يمكن أن يصبح مفهوم حقوق الانسان رمزا عالميا على الأقل ، أم أنه ليس سوى طريقة واحدة خاصة من طرق التعبير عن الروح الانسانية وانقاذها ؟

على الرغم من أن السؤال الذى يطرحه عنوان المقال له ما يبرره فان هناك أمرا مزعجا ينطوى عليه هذا السؤال . فلأول وهلة يبدو لى أن هذا السؤال قابل للتفسير المزدوج ، بمعنى أنه اما أن يكون مفهوم حقوق الانسان مفهوما غربيا واما أن يكون مفهوما غير غربى . فاذا كان هذا المفهوم غربيا فان ادخاله فى الثقافات الأخرى يعد أمرا مفروضا من الخارج واستمرارا لأهداف الحكم الاستعمارى ، أعنى الاعتقاد بأن مقومات حضارة معينة (الله ـ الكنيسة ـ الامبراطورية ـ الحضارة الغربية ـ العلم ـ التكنولوجيا الحديثة ـ الخ) تمتاز بأنها ذات قيمة عالمية تخولها حق الانتشار فى أرجاء الكرة الأرضية بأسرها . واذا لم يكن مفهوم حقوق الانسان العالمية مفهوما غربيا محضا تعذر علينا أن ننكر أن كثيرا من الثقافات غير الغربية أسدلت ستار النسيان على هذه الحقوق ، وهذا يؤدى مرة أخرى الى الاعتقاد بأن الثقافة الغربية تمتاز بالتفوق على الثقافات الأخرى تفوقا لا نزاع فيه . ومعلوم أن القول بوجود سلسلة متدرجة من الثقافات أمر لا ضرر فيه ، ولكن هذا القول لا يمكن أن يكون نقطة البداية فى البحث ، كما أنه ليس من حق طرف واحد أن يقرر المعايير الخاصة بترتيب حلقات هذه السلسلة من الثقافات . هناك اذن سؤال يحظى بالأولوية فى البحث ، وهو البحث فى طبيعة حقوق الانسان .

وهذا السؤال يدلنا على ضرورة البحث فى مختلف الثقافات بغية الوصول الى مفهوم شامل لحقوق الانسان . ومن الخطأ فى منهج البحث أن نبدأ بهذا السؤال : هل توجد فكرة حقوق الانسان فى ثقافة أخرى ، اذ أن مثل هذه الفكرة لازمة لزوما مطلقا لضمان كرامة الانسان .

٢ ـ المقابل المشابه

سئلت ذات مرة عن المرادفات السنسكريتية لخمس وعشرين كلمة أساسية فى اللغة اللاتينية ، تعد رمزا للثقافة الغربية ، فرفضت بحجة أن ما يعد أساسا لاحدى الثقافات لا يلزم أن يكون أساسا لثقافة أخرى . ذلك أن المعانى لا يمكن نقلها فى هذا المجال ، اذ أن عملية النقل والترجمة من لغة الى أخرى أصعب وأدق من نقل القلب السليم الى جسم مريض . فما العمل اذن ؟ يجب أن نغوص الى حيث تظهر تربة متجانسة التكوين أو مشكلة مشابهة ، وبعبارة أخرى يجب أن نبحث عن المقابل المشابه ، وهو فى هذه الحالة حقوق الانسان ، ولا يقصد بالتشابه هنا المطابقة من كل الوجوه ، وانما يقصد التشابه الوظيفى .

ولذا فنحن لا نهدف الى ترجمة حقوق الانسان الى اللغات الثقافية الأخرى فقط ، ولا نبحث عن مجرد أوجه الشبه بل نحاول أن نجد المقابل المشابه . فاذا رأينا ـ مثلا ـ أن حقوق الانسان هى أساس احترام كرامة الانسان فى احدى الثقافات وجب أن نبحث كيف تقوم ثقافة أخرى بهذه الوظيفة . وهذا لا يتحقق الا اذا وجدت أرضية مشتركة بين الثقافتين . أو يجب أن نسأل كيف تصاغ فكرة ايجاد نظام

اجتماعى عادل فى احدى الثقافات ، ونبحث هل مفهوم حقوق الانسان وسيلة مناسبة للتعبير عن هذا النظام ؟ ان الرجل الكنفشيوسى التقليدى (من أتباع مذهب كنفشيوس) قد يرى أن « حسن السلوك » هو أساس هذا النظام وهذه الحقوق ، فى حين أن « الهندوسى » يرى أن أساس هذا النظام وهذه الحقوق شىء آخر ، وهكذا ..

ولكى أوضح السؤال الذى يتضمنه عنوان المقال أود أن أبين بعض المبادىء التى بنيت عليها حقوق الانسان ، ثم أتبع ذلك ببعض التأملات فى مختلف الثقافات ، التى تهدينا الى ملابسات السؤال وتبين المبررات التى بنيت عليها جوابى عن هذا السؤال . وأود أن أمهد لذلك بايراد تشبيه بين المراد ، وخلاصته أن حقوق الانسان أشبه بنافذة تهدف من ورائها احدى الثقافات الى اقامة نظام اجتماعى عادل لأفرادها . ولكن الذين يعيشون فى دائرة هذه الثقافة لا يرون هذه النافذة . ولذلك يحتاجون الى الاستعانة بثقافة أخرى تنظر من نافذة أخرى . وأضيف أن المنظر الانسانى الذى يرى من خلال احدى النوافذ يغاير ويشابه فى وقت معا المنظر الذى يرى من خلال النافذة الأخرى . واذا كان الأمر كذلك فهل ينبغى لنا أن نحطم النوافذ كلها لنجعل منها منفذا واحدا ، مع ما يترتب على ذلك من خطر انهيار المبنى كله ، أم ينبغى لنا أن نوسع وجهات النظر بقدر الامكان ، ونفهم الناس أنه توجد — بل يجب أن توجد — نوافذ عديدة ؟ ان هذا الاختيار الأخير ربما كان هو السبيل لتحقيق التعدد الصحى للثقافات . وهذه القضية ليست أكاديمية صرفة ، اذ لا يمكن الكلام بصورة جدية عن تعدد الثقافات ما لم تتعدد النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وهذا هو الذى حدا الجماعات المثقفة فى الهند — على سبيل المثال — الى أن تسأل : ألا تتفق « الحقوق المدنية » مع الحقوق الاقتصادية ؟ وعلى كل حال فان الكلام عن تعدد الثقافات فى اطار ما يمكن أن يسمى أيديولوجية اقتصادية شاملة لا معنى له ، والقول بذلك يفضى الى اعتبار الثقافات الأخرى فى العالم مجرد مأثورات شعبية (فولكلور) .

٢ — مبادىء ومضامين المفهوم الغربى لحقوق الانسان

ان المعنى الذى أفهمه من عبارة «حقوق الانسان» هو معنى الاعلان العالمى لحقوق الانسان الذى أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٩٤٨ . ويعرف الناس جميعا الجذور الغربية اللبرالية المؤيدة لاعلان حقوق الانسان . ذلك أن العالم الغربى خاض الكفاح من أجل حقوق المواطنين منذ العصور الوسطى ، ثم اشتد الكفاح بعد الثورة الفرنسية من أجل الحصول على حقوق مادية تمتد جذورها الى قيم أمة أو دولة معينة . وانتقل الانسان الغربى من الانتماء الجماعى المبنى على وحدة الدم والعمل والمصير التاريخى والقائم على أعراف وعادات مسلم بها عمليا ، وسلطة معترف بها نظريا ، الى مجتمع مبنى على قانون غير شخصى ، وعقد حر من الناحية المثالية . ثم

انتقل الى الدولة الحديثة التى يتطلب وجودها معايير وواجبات صريحة • ثم ازدادت المشكلة حدة بنمو المذهب الفردى •

ونحن فى هذا المقال نفترض أن القارىء يعرف حقوق الانسان كما يعرف أن الانتقال من حياة جماعية الى حياة أخرى عصرية تتخذ اليوم ـ فيما يقال ـ طابعا عالميا • ونود فى هذا المقال أن نركز اهتمامنا على المبادىء الفلسفية المحضة التى يقوم عليها اعلان حقوق الانسان :

١ ـ يقوم البحث فى حقوق الانسان على أساس التسليم بأن كل الشعوب ذات « طبيعة انسانية عامة » ، والا لما أمكن المناداة باعلان عالمى من الناحية المنطقية • وترتبط هذه القضية بالفكرة القديمة القائلة بوجود « قانون طبيعى » •

ولكن اعلان حقوق الانسان ينطوى على ما هو أكثر من ذلك ، فهو يتضمن :

(أ) أنه يجب أن تكون « الطبيعة البشرية » قابلة للمعرفة ، لأن التسليم بوجود هذه الطبيعة البشرية تسليما أسطوريا بلا نقد شىء ، ومعرفتها شىء آخر • والا لما أمكن أن يتحدث الاعلان ويشرع عن حقوق توصف بأنها عالمية •

(ب) ان هذه الطبيعة البشرية تعرف بواسطة أداة عالمية للمعرفة يطلق عليها « العقل » بوجه عام • والا فلو كانت معرفة هذه الطبيعة معتمدة على حدس خاص أو على وحى أو عقيدة أو حكم أو ما شابه ذلك لما أمكن القول بأن حقوق الانسان حقوق طبيعية ـ أى حقوق فطرية جبلية ـ والا لما استطاعت أن تعلن أن هذه الحقوق عالمية جمعية لا تدعى أنها حجة فى علم الابستمولوجيا (علم المعرفة) • ويتضح هذا من استعمال كلمة « اعلان » التى تدل على أنه ليس مفروضا من سلطة عليا ، وانما هو « بيان للناس » وتوضيح لما هو مركوز فى جبلة الانسان نفسها •

(ج) ان هذه الطبيعة البشرية مختلفة جوهريا عما عداها من طبائع الكائنات الحية • فمن الواضح أن الكائنات الأخرى التى هى أحط مرتبة من الانسان ليست لها حقوق انسانية ، ولا يحتمل أن تكون هناك كائنات أرقى من الانسان • فالانسان سيد نفسه وسيد الكون ، وهو المشرع الأسمى على وجه الأرض •

٢ ـ والمبدأ الثانى هو « كرامة الفرد » • فكل فرد هو ـ بوجه من الوجوه ـ كائن مطلق ، قائم بذاته ، غير مقيد فى وجوده بوجود غيره • ولعل هذا هو الاتجاه الرئيسى لحقوق الانسان « الحديثة » • فحقوق الانسان تذود عن كرامة الفرد تجاه المجتمع بأسره ، وتجاه الدولة بوجه خاص •

(أ) ولكن هذا بدوره لا يعنى التمييز بين المجتمع والفرد فقط ، بل يعنى الفصل بينهما أيضا • وطبقا لهذا الرأى فان الكائن البشرى هو الفرد أساسا ، والمجتمع هو نوع من البناء العلوى يمكن أن يصبح خطرا على الفرد ، ووسيلة لسلب حقوقه • فالهدف الأساسى من حقوق الانسان هو حماية الفرد قبل كل شىء •

(ب) ويعنى استقلالية النوع الانسانى تجاه الكون وضده فى أغلب الأحيان ٠ وهذا يتضح بجلاء فى الغموض التهكمى الذى تنطوى عليه العبارة الانجليزية Human rights فهى تعنى حقوق الانسان ، والحقوق الانسانية معا ، فالكون نوع من البناء السفلى والمجتمع نوع من البناء العلوى ، والفرد يقف بين الاثنين ، ووظيفة حقوق الانسان هى الدفاع عن استقلال الفرد البشرى ٠

(ج) ويعنى تردد الفكرة القائلة بأن الانسان هو « العالم الاصغر » والفكرة القائلة بأن الانسان هو صورة الله imaga dei وفى الوقت نفسه استقلال هذه الفكرة نسبيا عن المبادىء الكونية والثيولوجية (الدينية) ٠ فالفرد له كرامة ثابتة لا يمكن التنازل عنها ، لانه غاية فى نفسه ، وكائن مطلق ٠ من حقك أن تقطع اصبعا لانقاذ الجسم كله ، ولكن ليس من حقك أن تقتل شخصا لانقاذ شخص آخر ٠

٣ ــ والمبدأ الثالث الذى تقوم عليه حقوق الانسان هو « مبدأ النظام الاجتماعى الديمقراطى » ، فالمفروض أن المجتمع ليس نظاما هرميا ، مبنيا على القانون أو الاصل الاسطورى ، بل هو مجموعة من الأفراد الأحرار الذين اجتمعوا لتحقيق أهداف لا يمكن الوصول اليها بغير هذا الاجتماع ٠ ونقول مرة أخرى ان حقوق الانسان تهدف أساسا الى حماية الفرد ٠ والمجتمع فى هذه الحالة ليس بمثابة أسرة أو لون من الحماية ، بل هو أمر لا يمكن تجنبه ، يمكن أن يسىء استخدام السلطة التى أضفيت عليه بواسطة مجموعة أفراده أنفسهم ٠ ويتبلور المجتمع فى الدولة التى تعبر نظريا عن ارادة الشعب أو أغلبية الشعب على الأمل ٠ ولا تزال توجد حتى اليوم فى بعض الدول الثيوقراطية (الخاضعة لحكم رجال الدين) فكرة الامبراطورية أو الأمة التى ترى أن مصيرها يعلو على كل الاعتبارات ، وأنه يجب عليها أداء المهمة الموكولة اليها بقطع النظر عن ارادة أعضاء المجتمع ٠ ولكن معظم هذه الدول تخفف من دعواها المقدسة باتباع بعض الاساليب الديمقراطية ٠

وهذا يعنى :

(أ) النظر الى كل فرد على أنه مهم كغيره تماما ٠ وبذلك يكون مسئولا عن رفاهية المجتمع ٠ ومن ثم فان للفرد الحق فى الدفاع عن معتقداته ونشرها ومقاومة كل ما يتعارض مع حريته الفطرية ٠

(ب) أن المجتمع ليس سوى مجموع الافراد الذين تتمتع اراداتهم بالسيادة ولهم القول الفصل فى النهاية ٠

(ج) أن حقوق الفرد وحرياته لا تقيد الا عند افتياتها على حقوق الافراد الآخرين وحرياتهم ٠ وبهذا يتم تبرير حكم الاغلبية من الناحية المنطقية ٠ وعندما تنتقص حقوق الفرد ولأسباب تتعلق بأمن الدولة ، فانهم يزعمون أن المبرر لذلك هو أن الدولة تمثل ارادة الأغلبية ومصالحها ٠ وجدير بالذكر أن الاعلان العالمى يتحدث عن الحريات بصيغة الجمع ، بل يتحدث عن الحريات الأساسية ٠

ولا أعنى بتعديد هذه المبادىء والمضامين أن أقول انها كانت ماثلة فى أذهان واضعى الاعلان • فالواقع أن هناك من الدلائل ما يشير الى تعذر الاجماع على أساس الحقوق التى تم اعلانها • ولكن الاعلان صيغ بوضوح على أساس الاتجاهات التاريخية للعالم الغربى خلال القرون الثلاثة الأخيرة ووفقا لانثروبولوجية فلسفية معينة ، أو فلسفة انسانية فردية ساعدت على تبريرها •

(٣) تأملات فى الثقافات

(أولا) هل مفهوم حقوق الانسان مفهوم عالمى ؟

الجواب ببساطة : كلا • وهناك ثلاثة أسباب تؤيد هذا النفى :

(أ) لا يوجد مفهوم عالمى من هذا القبيل • ذلك أن كل مفهوم هو صحيح قبل كل شيء فى نطاق البيئة التى نشأ فيها • واذا أريد التوسع فيه بحيث يمتد وراء هذه البيئة وجب تبرير هذا التوسع • وانك لتجد أن المفاهيم الرياضية نفسها تتضمن التسليم مقدما بمحدودية المجال الذى تقرره البديهيات المسلم بها • وفضلا عن ذلك فان كل مفهوم من شأنه أن يكون ذا معنى واحد فقط • والتسليم بوجود المفاهيم الكلية يتضمن تصورا عقليا دقيقا لحقائق الكائنات جميعا • وحتى لو صح هذا من الناحية النظرية فانه لا يصح من الناحية الواقعية ، لأن النوع الانسانى الحقيقى ينقسم الى عوالم متعددة • ولكن اذا سلمنا بأن مفهوم الحقوق الانسانية ليس عالميا (كليا) فان هذا لا يعنى أنه « يجب » أن لا « يصبح » كذلك • واذا أردنا أن يصبح المفهوم عالميا وجب أن يتوافر فيه شرطان على الأقل ، أولهما : أنه يجب أن ينفى كل المفاهيم المتناقضة الأخرى • وقد يبدو هذا غير ممكن ، ولكن توجد هنا ضرورة منطقية ، فضلا عن أن ذلك يصبح من الناحية النظرية خيرا من كل الوجوه • وثانيهما : أنه يجب أن يكون هذا المفهوم هو مناط الاستناد العالمى لكل قضية تتصل بالكرامة الانسانية • وبعبارة أخرى يجب أن يحل هذا المفهوم محل كل مقابل مشابه فى الثقافات الأخرى وأن يكون محور الارتكاز لكل نظام اجتماعى عادل • وبتعبير آخر نقول انه يجب أن تصبح الثقافة التى أبرزت مفهوم حقوق الانسان ثقافة عالمية • وربما كان هذا بحق من أسباب القلق الذى يساور المفكرين غير الغربيين ، اذ أنهم يخشون ان هم قبلوا مفهوم حقوق الانسان فى الثقافة الغربية أن يضر ذلك بهوية ثقافتهم الخاصة •

(ب) اننا نجد فى دائرة الثقافة الغربية نفسها أن المبادىء التى تقوم حقوق الانسان عليها ليست مسلما بها من الجميع • ولعل أهم مصادر الخلاف ثلاثة :

١ ـ الدين

يقول رجال الدين انه يجب أن تقوم حقوق الانسان على أسس عليا سامية ، وبذلك لا تكون محلا للاستغلال والتلاعب • ولا يتأتى هذا الا اذا كان رمزها التقليدى هو « الله » الذى هو مصدر الحقوق والواجبات الانسانية والضامن لها ، والا أصبحت هذه الحقوق مجرد أداة سياسية فى أيدى الأقوياء • ويقول أصحاب هذا الرأى ان اعلان حقوق الانسان ينطوى على تفاؤل ساذج بشأن خيرية الطبيعة البشرية ، واستقلالها • وفوق ذلك فانه يتضمن أنثروبولوجية (نظرية انسانية) قاصرة حيث يرى أن الشخص الانسانى ليس سوى مجموعة من الحاجات المادية والسيكولوجية ، ثم يمضى الاعلان فى سرد هذه الحاجات وتعديدها • وأخيرا من ذا الذى بصدد القرار النهائى فى حالة حدوث نزاع أو شك ؟ واضح أن حكم الاغلبية ليس سوى ثورية عن شريعة الغاب حيث تتركز السلطة فى أيدى الاقوياء •

٢ ـ الماركسية

يرى الماركسيون أن ما يسمى بحقوق الانسان ليس سوى « حقوق طبقية » وأنه « لا حقوق بلا واجبات ولا واجبات بلا حقوق » وأن حقوق الانسان تعكس مصالح طبقة معينة ، وأمانى هذه الطبقة فى أغلب الأحيان • ثم انه لا يرد فى هذه الحقوق ذكر للشروط الاقتصادية اللازمة لتحقيق ما يزعمون أنه مطالب انسانية عالمية • يضاف الى ذلك أن معظم هذه الحقوق يتسم بصبغة عامة ومجردة ، ولا يرتكز على الواقع المادى والاجتماعى والثقافى لجماعات معينة • وأخيرا فان الطبيعة الفردية فى هذه الحقوق واضحة جلية ، فهى تجعل علاقة الفرد بالمجتمع علاقة مواجهة ومعارضة لا علاقة اندماج وموافقة ، على الرغم مما يقال من ان المجتمع يتكون من مجموعة من الأفراد الذين تعاقدوا على الاجتماع بمحض ارادتهم واختيارهم • ويقول الماركسيون ان المجتمع ليس مجرد مجموعة من الأفراد ، بل ان له حقوقا لا يجوز للفرد انتهاكها • والتاريخ هو صاحب القول الفصل فى ذلك •

٣ ـ التاريخ

يرى بعض علماء التاريخ الحديث أن حقوق الانسان انما هى مثل آخر للسيطرة الواعية التى تمارسها الدول القوية للاحتفاظ بامتيازاتها والدفاع عن « الحالة الراهنة » Status quo ، اذ لا تزال حقوق الانسان سلاحا سياسيا • وقد عرفت حقوق الانسان منذ زمن طويل ولكنها اقتصرت على النبلاء أو المواطنين الأحرار أو البيض أو المسيحيين فى البلاد المسيحية أو الذكور الخ • وعندما طبقت فى عجلة على « الكائنات البشرية » • تم بالضبط تحديد الجماعات البشرية التى تتمتع بهذه الحقوق • واذا لم تكن كل الكائنات البشرية تتمتع بحقوق الانسان فان القول بضرورة تمتع الحيوانات والنباتات والجمادات بحقوق الانسان يبدو غريبا ان لم يكن

مضحكا ، على الرغم من احتجاج الجمعيات المعنية بحماية الحيوانات • صحيح أن الحيوانات وما اليها يمكن أن تكون لها حقوق ولكنها ليست حقوق الانسان • ثم من ذا الذى يتحدث بلسان الجميع ؟ ان التاريخ يوضح لنا أن المنتصرين فقط هم الذين يعلنون الحقوق التى يراها الأقوياء حقوقا فى وقت معين !

(جـ) لو أنك أنعمت النظر فى مختلف الثقافات لبدا لك أن قضية حقوق الانسان قضية غربية صرفة • ومعنى ذلك أن القضية نفسها موضع نظر ومحل خلاف بين الثقافات • والدليل على ذلك أن معظم المبادىء والمضامين التى سردناها من قبل لا أثر لها فى الثقافات غير الغربية • يضاف الى ذلك أن هذه الثقافات لا تنظر الى القضية نظرتها الى الثقافة الغربية • ذلك أن هذه الثقافات تمارس حقوق الانسان على نحو يختلف اختلافا جذريا عما تمارسه الثقافة الغربية • ولذلك فان هذه الثقافات ليست لها وجهة نظر خاصة فى القضية اذ أن الخلاف يدور حول وجود هذه القضية نفسها •

ولكن فى وسعنا أن نتصل بالثقافات الأخرى بحيث يتسنى لنا أن نفهمها من الداخل أى كما تفهم هى نفسها صحيح أننا قد لا نستطيع أن نتجاوز الآفاق التى تصل اليها أفهامنا ، ولكن قد لا يصعب علينا أن نضع احدى القدمين فى ثقافة والقدم الثانية فى ثقافة أخرى • ومع أن العادة جرت بأن يكون لنا ثقافة واحدة كما نتكلم لغة واحدة هى لغة الأم فان فى وسعنا أن نتكلم لغة أخرى هى لغة الأب ، ونحن لا نستطيع أن ننكر هذا الاحتمال • اننى أقول ذلك لأن بعض البلاد الشرقية ترى أن الأمية هى الاقتصار على معرفة لغة واحدة • ولذلك أرى أن السبيل الوحيد للاتفاق على أرضية مشتركة بين الثقافات هو سبيل الحوار مع الآخرين • صحيح أننا قد لا نستطيع أن نستوعب أكثر من ثقافة واحدة ولكن فى مقدورنا أن نفتح أمام أنفسنا أبواب كثير من الحضارات بالانفتاح على غيرنا •

ان التشبيه الآتى قد يكون مفيدا فى هذا الباب وبيانه أننا اذا زعمنا أن الحياة سوف تنقلب الى فوضى اذا لم يتم الاعتراف بحقوق الانسان ، فان هذا الزعم يصبح أشبه بالقول بأنه اذا لم يتمسك الناس بعقيدة التوحيد طبقا للديانة الابراهيمية (ديانة ابراهيم عليه السلام) فان الحياة سوف تتحول الى فوضى شاملة • ان مثل هذا النمط من التفكير يؤدى الى الاعتقاد بأن الملحدين والبوذيين والقائلين بمذهب حيوية المادة ليسوا من البشر • وهذا يشبه بالضبط حال الذين يقولون : أما حقوق الانسان وأما الفوضى ! على أن هذا التفكير ليس وقفا على الثقافة الغربية وحدها فمن المعروف أن شعوب العالم قاطبة تسمى الأجنبى بربريا •

(ثانيا) نقد الثقافات

لا توجد قيم خارج نطاق الثقافة لسبب بسيط : وهو أن القيمة من حيث هى لا توجد الا فى اطار ثقافة معينة • ولكن قد توجد قيم مشتركة بين الثقافات جميعا ،

ولذلك يمكن نقد الثقافة • وليس هذا النقد هو مجرد تقييم مقولات ثقافة ما فى ضوء مقولات ثقافة أخرى ، بل هو محاولة فهم ونقد مشكلة انســانية خاصة بالادوات المستعملة فى فهم الثقافات موضوع البحث • والمسألة التى تواجهنا الآن هى النظر فى امكان وجود قيمة مشتركة بين الثقافات فيما يتعلق بحقوق الانسان • وهذا النظر يبدأ بتعيين الحدود الثقافية لمفهوم حقوق الانسان • وجدير بالذكر أن أخطار التركيز على الثقافة الغربية واضحة للعيان فى الوقت الحاضر :

(أ) لقد سبق أن ذكرنا الأصول التاريخية لاعلان حقوق الانسان • وواضح أن الادعاء بعالمية حقوق الانسان على النحو الذى صيغت به يتضمن الاعتقاد بأن معظم شعوب العالم فى الوقت الحاضر تجتاز مرحلة انتقال شبيهة بالمرحلة التى اجتازتها الدول الغربية ألا وهى الانتقال من حالة الفوضى التى سادت فى العصــور الوسطى الأوربية (الامارات الاقطاعية ـ المدن المســتقلة ـ الطوائف الحرفية ـ المجتمعات المحلية ـ النظم القبلية الخ) الى نظام عصرى عقلانى وتعاقدى كما هو معروف فى العالم الصناعى الغربى • ولكن هذا الادعاء فيه نظر ، اذ لا يســتطيع أحد أن يتنبأ بتطور (أو انحلال) تلك المجتمعات التقليدية التى بدأت من قاعدة ماديــة وثقافيــة تختلف عن قاعدة الحضارة الغربية • ومن هنا قد يكون رد الفعل فيها ازاء الحضارة الغربية مخالفا لما عرف حتى الآن •

يضاف الى ذلك أن اعلان حقوق الانسان مع ما فيه من مواطن القوة يكشف عن موطن ضعف من ناحية أخرى • ذلك أن الاضطرار الى اصدار هــذا الاعــلان بشكل صريح يدل على أن العالم كان يفتقر الى هذه الحقوق • ويقول الصينيون فى هــذا المعنى : ان صــوت الطقوس لا يرتفع الا اذا خفت صــوت العدالة ، أو كمــا يرد البريطانيون والأسبانيون : هناك أمور يأخذها الانسان قضية مسلمة دون أن يتحدث عنها • وفى بعض المجتمعات التقليدية لا تستطيع أن تفخر بنبلك وصداقتك للأسرة المالكة لأنك فى اللحظة التى تفعل فيها ذلك تفقد نبلك وصداقتك للأسرة الحاكمة • وعندما تعلن حقوق الانسان فان ذلك يعد دليلا على أن الأساس الذى ترتكز عليه قد اعتراه الضعف وأنه يوشك أن ينهار ولكن الاعلان يؤجل الانهيار فقط • ومعلوم أنك اذا اضطررت الى تعليم الأم كيف تحب ولدها كان ذلك دليلا على وجود قصور فى الأم أو كما قال بعض علماء حقوق الانسان • عندما يسن تشريع خاص بحقوق الانســان فان الهدف من ذلك هو ايجاد مبرر للاعتداء على حرية شخص آخر • واذا أردنا أن نعبر عن ذلك بعبارة قاطعة قلنا ان هناك حاجة لايجاد مبرر للاعتداء على مجال نشاط انسان آخر •

انبى لا أقول ذلــك لكى أعود الى الأحــلام الخيالية عن الفردوس الأرضى وانما أقوله فقط لأنادى بصوت آخر • إن القوانين قد تعلن بيد أن الاعلان عن شىء لا يتم الا اذا انسدل عليه ستار النســيان وأصبح بحاجة الى الاعلان • والواقع أن اعلان

القوانين المنظمة للحقوق والواجبات لا يتم الا عندما يقع اعتداء على هذه الحقوق والواجبات ! •

(ب) في وسعنا الآن أن ننظر مرة أخرى في المبادىء الثلاثة التى سبق ذكرها • ويمكن القول بأنها تفى بالغرض من حيث تعبيرها عن قضية انسانية تعد صحيحة فى اطار معين • ولكن هذا الاطار يمكن أن يتعرض لنقد صحيح من وجهة نظر الثقافات الأخرى • ولكى يتسنى ذلك بطريقة منهجية يجب أن نختار الثقافات واحدة تلو أخرى ثم ندرس مبادىء الاعلان فى ضوء كل ثقافة منها • ولكننا سنقتصر هنا على ايراد بعض التأملات الرمزية فى الحالة الفكرية التى سادت بين الشعوب غير الغربية قبل العصر الحديث ، فنقول :

١ ــ لا نزاع أنه توجد طبيعة انسانية عامة ، ولكننا نقول :

أولا : انه يجب عدم فصل هذه الطبيعة عن طبيعة كل الكائنات الحية الأخرى ، لأننا اذا فعلنا ذلك ، كانت حقوق الانسان انتهاكا للحقوق الكونية التى يجب أن تتمتع بها كل الكائنات ، ومثالا للمذهب القائل بأن الانسان هو الغاية الأخيرة من الكون وأنه حقيقة الكون المركزية • والقول بذلك هو نوع جديد من الفصل أو التمييز العنصرى كما أنه مخالف لمعنى الانسانية ذاتها • واذا قيل ردا على ذلك ان عبارة والحقوق الكونية جوفاء لا معنى لها كان ذلك دليلا على هذه النزعة العنصرية •

وفى الواقع وحقيقة الأمر أن هناك كائنات أخرى غير الانسان ، ولهذه الكائنات حقوق • يدلك على ذلك أننا نتحدث عن قوانين الطبيعة فلماذا لا نتحدث عن حقوق الطبيعة ! ؟

ثانيا : ان تفسير هذه الطبيعة الانسانية العالمية أى فهم الانسان لنفسه جزء من هذه الطبيعة نفسها • وقد يكون اختيار تفسير واحد لها من بين التفاسير العديدة صحيحا ، ولكنه لا يكون عالميا اذ قد لا ينطبق على الطبيعة البشرية برمتها •

ثالثا : ان اعلان حقوق الانسان قد يكون بمثابة حصان طروادة ، (حصان خشبى ضخم أجوف محشو بجند من الاغريق وأدخل بخدعة الى ما وراء حصون طروادة خلال حرب طروادة لتدميرها من الداخل) أدخل بخدعة فى الحضارات الأخرى ، فتضطر هذه الحضارات الى قبول أساليب المعيشة والتفكير الغربية التى ترى أن حقوق الانسان هى خير وسيلة لحل المنازعات • وفى هذه الحالة تكون حقوق الانسان أشبه بالتكنولوجيا التى يتم ادخالها فى كثير من أنحاء العالم بحجة أن استيرادها يحل المشكلات التى خلقتها هى نفسها !

٢ ــ لا شىء يمكن أن يكون أهم من أن نؤكد كرامة الشخص الانسانى وندافع عنها • ولكن تجب التفرقة بين الشخص والفرد الانسانى فالفرد ليس سوى نوع

من التجريد أى تجريد بعض جوانب الشخص لأغراض عملية أى أن الشخص أعم من الفرد . وايضاح ذلك أن شخصى يشمل أيضا والدى وأطفالى وأصدقائى وأعدائى وأسلافى وورثتى . وكذلك شخصى يشمل أفكارى ومشاعرى وممتلكاتى . فاذا أنت آذيتنى أنا فانك أيضا تؤذى عشيرتى وربما آذيت نفسك أيضا . ولكن الحقوق لا يمكن تفريدها بهذه الطريقة . مثال ذلك : هل الاجهاض هو حق الأم أم حق الطفل ؟ ألا ترى أنه قد يكون من حق الأب والأقارب أيضا ؟ ان الحقوق لا يمكن تجريدها عن الواجبات فكلاهما مرتبط بالآخر . ثم ان كرامة الشخص الانسانى يمكن أن تنتهك أيضا بواسطة اللغة وبتدنيس مكان أراه أنا مكانا مقدسا ، وان كان ذلك المكان غير مملوك لى بمعنى الملكية الفردية الخاصة . ربما اشتريت أنت هذا المكان بمبلغ من المال فى حين أنه ملك لى بمقتضى نظام آخر غير نظام الملكية الفردية . وخلاصة القول أن الفرد هو عقدة منفصلة ، أما الشخص فهو النسيج الكامل المحيط بهذه العقدة ، والمصنوع من النسيج الكلى للكون بأجمعه . والواقع أن حدود الشخص غير ثابتة . انها تتوقف تماما على شخصيته . ولا شك أن الشبكة تنهار تماما اذا خلت من العقد ، ولكن بدون الشبكة لا توجد العقد .

ان الدفاع بطريقة عدوانية عن حقوقى الفردية ـ مثلا ـ قد تكون له آثار سلبية أى جائرة على الآخرين وربما على نفسى أيضا . والواقع أن الحاجة الى الاجماع فى كثير من التقاليد والعادات بدلا من أغلبية الرأى مبنية أساسا على الطابع الجماعى لحقوق الانسان .

وفى هذا المقام يتعين علينا أن نذكر فقرة عن اللغة فنقول ان كل لغة لها عبقريتها = (خصائصها) الخاصة وطريقتها الخاصة فى رؤية العالم ، بل فى أن تكون هى هو وفيه نفسه . ولكن اذا نظرنا الى مختلف الثقافات وجدنا أن كل لغة تضطر الى ابداء المرونة اللازمة لاستيعاب الخبرات والتجارب الانسانية فى الثقافات الأخرى . اننى أعرف فى اللغة الانجليزية الحديثة أن كلمة فرد Individual مرادفة لكلمة شخص Person ولكن هذا لا يمنعنى من أن أستعمل هاتين الكلمتين بالمعنى الذى ذكرته كما لا يمنعنى من أن أعرف اتجاها انسانيا خاصا يقضى بأن أحدد هوية الكائن البشرى بأبرز السمات لجسم فردى يرى بالعين المجردة . وعند التمييز بين الفرد والشخص أضع من المضمون فيه ما هو أكثر مما تضعه الفلسفة الأخلاقية الفرنسية اليوم ، على سبيل المثال . وأود أن أستشهد بهذه القضية على وجود فلسفتين انسانيتين تختلفان اختلافا جذريا .

٣ ـ والديمقراطية هى أيضا قيمة عظيمة وأفضل من أى نوع من الدكتاتورية بما لا يقاس . ولكن من الظلم تخيير شعوب العالم بين الديمقراطية والدكتاتورية . وترتبط حقوق الانسان بالديمقراطية . ذلك أن الأفراد يحتاجون الى الحماية عندما لا يكون البناء الذى يعلوهم (المجتمع أو الدولة أو الدكتاتورية ـ سمه ما شئت) أسمى منهم من حيث الكيف أى عندما لا يكون هذا البناء من طراز أسمى وأعلى .

ولذلك كانت حقوق الانسان أداة قانونية لحماية عدد صغير من الناس (الأقلية أو الفرد) فى مواجهة سلطة عدد أكبر • وهذا يتطلب نوعا من الاختزال الكمى أى اختزال الشخص الى الفرد ، والفرد الى المجتمع • ويمكن التعبير عن ذلك بعبارة أوضح كأن نقول ان هذه الأداة القانونية هى الوسيلة التى تتم بها حماية الفرد وتصان كرامته باعتباره حجر الزاوية فى المجتمع • وطبقا للتصور الهرمى الذى يترتب فيه بعضهم فوق بعض (كالهرم) لا يستطيع كائن من كان أن يدافع عن كرامته أو حقوقه بمعزل عن الجميع • واذا اعوج هذا النظام وجب تقويمه والا تعين تغييره بالكلية • وللمجتمعات التقليدية وسائل ناجحة ـ ان قليلا وان كثيرا ـ فى تقويم النظام • ان الراجا قد يخفق فى أداء واجبه فى حماية الشعب ولكن هل يستطيع اعلان حقوق الانسان أن يقوم اعوجاجه ما لم تكن له القدرة على ارغام الراجا ؟ والسؤال الذى يطالعنا فى هذه الحالة هو : هل من الديمقراطية فرض الديمقراطية بالقوة ؟

ان سياسة عدم الانحياز التى يتبعها كثير من الدول الآسيوية والأفريقية تعزف على وتر أعمق كثيرا من وتر الانتهازية السياسية ، فهى ترفض أن ترى العالم مقسما بين الدول العظمى •

وخلاصة القول أن الدراسة النقدية لمختلف الثقافات لا تفضى الى بطلان اعلان حقوق الانسان ، بل ان هذه الدراسة تفتح آفاقا جديدة من النقد وتعين حدود صحة حقوق الانسان ، وهى فى الوقت نفسه تتيح لنا أن نلقح أفكارنا بأفكار جديدة عن الانسان وغيره من الكائنات •

٣ ـ هل يجب أن يكون رمز حقوق الانسان رمزا عالميا ؟

يجب أن أذكر القارىء فى هذا المقام بأنى أتحدث عن حقوق الانسان كرمز يختلف عن المفهوم ، من حيث تعدد معناه •

الجواب عن هذا السؤال نعم ولا

(أ) نعم ! عندما ترى الثقافة أن قيما معينة هى قيم نهائية فان هذه القيم تكتسب معنى عالميا معينا • والقيم الكلية والقيم الثقافية العالمية هى وحدها التى يمكن أن توصف بأنها قيم انسانية • أما القيم الخاصة فلا يمكن أن تسمى قيما انسانية • ان هذه القيم الخاصة تتسم بالروح الانسانية ولكنها ليست بالضرورة قيمة لكل كائن بشرى ـ كما تدعى حقوق الانسان • والواقع أن حقوق الانسان جاءت تصحيحا للحقوق القديمة التى انفرد بها البيض ، والمؤمنون ، والأغنياء والبراهمة وغيرهم ممن يتمتعون بحقوق خالصة لهم من دون الناس • أما اعلان حقوق الانسان فتجب دراسته من حيث مقصده على الأقل ، وهذا المقصد هو أن هذه الحقوق عالمية تعم الناس جميعا دون تمييز • والقول بأن هذه الحقوق ليست عالمية معناه

أنها ليست انسانية ، وأنها لا توصف بأنها حقوق انســانية • والجديد فى اعلان حقوق الانسان هو توكيده بأن كل كائن بشرى يتمتع ـ بمحض كونه كائنا بشريا ـ بحقوق ثابتة يجب على كل انسان احترامها •

وبهذا المعنى نجد فى اعلان حقوق الانسان شيئا فريدا وثوريا ألا وهو توكيد صفة الفرد لا الشخص ـ فكل كائن بشرى فرد له كرامة وحقوق على قدم المســاواة مع غيره بحكم فرديته ، وبمجرد مولده ، لا بحكم مكانته فى المجتمع أو درجة تحضره ، ولا بحكم مواهبه العقلية والأخلاقية وعقيدته الدينية • فمجرد مولد الانسان هو الرمز الذى ترتكز عليه حقوق الانسان • ومن هنا قامت دعوى عالمية حقوق الانسان على أساس متين •

ومن غريب التناقض أن الأصل المسيحى لهذا الاعتقاد كان سببا فى الحط من قدره ، حيث أصبح ايديولوجية أو عقيدة لخدمة مصالح جماعة معينة من الناس • وتفصيل ذلك أن المسيحية تقول ان كل انسان ولد حرا ومســاويا لغيره وان كل الكائنات البشرية سواسية أمام الله ، وأن كل كائن بشرى له ما لغيره من الحقوق • الا أنهم ينكرون هذه الحقوق على بعض البشر كالزنوج أو الأرقاء أو النساء أو غيرهم بحجة أنهم لا يتمتعون بالآدمية الكاملة لأنه لم يتم تعميدهم أى لم يعتنقوا المسيحية عند مولدهم • والتاريخ يشهد على ذلك بكل قسوة •

(ب) لا لأن كل ثقافة تعبر عما تراه من الأشياء الواقعية فى مفاهيمها ورموزها التى هى فى الأعم الأغلب غير عالمية ولا يمكن أن تكون عالمية • وهــذه العلاقة بين الحقيقة والتعبير عنها فى المفاهيم والرموز من أهـم المشـكلات الفلسفية • ذلك أن الحقيقة هى حقيقة فى كل زمان ومكان ـ هنا وهناك ، واليوم والأمس بالنسبة لك ، وبالنسبة لى • بيد أن ادراكك لهذه الحقيقة والتعبير عنها لا يمكن أن يكون عالميا دون أن تتهم كل من يخالفك بالغباء أو سوء القصد • فالحقيقة اذن نسبية أى بالنسبة لما يراه المرء •

ولأضرب لك مثلا يوضـح هـذه القضية : انك اذا نظرت الى الشىء من الداخل رأيته كله ولكن الناظر اليه من الخارج لا يرى سوء جزء منه • فالشىء بالنسبة لك وفى نظرك أنت هو كل أى هو كل شىء ولا شىء غيره ، ولكن بالنسبة لغيرك وفى نظر غيرك هو جزء من كل • وبالمثل فان حقوق الانسان عالمية بالنسبة للثقافة الغربية الحديثة ، ولكنها غير عالمية بالنسبة لمن ينظر اليها من الخارج أى فى نظر الشعوب الأخرى •

والقول بأن الكل موجود فى الجزء قول يخلب الألباب ، ولكنه لا يقنع العقول • وهو قول المفكر الذى يميل الى تعميم كل ما يؤكده هو من الأقوال ، أو هو قول الرجل السياسى الذى يميل الى رؤية الكل فى جزء حزبه هـو أى يرى أن حزبه هـو كل الأحزاب ولا حزب سواه ، فى حين أن حزبهليس سوى جزء من كل الأحزاب • ولكن

يجب الا يغرب عن البال أن الانسان من شأنه أن ينصب نفسه حكما على البشرية جمعاء فيرى ما يراه صوابا بصرف النظر عن رأى غيره • ولكن الفلسفة باعتبارها تأملا رصينا تعلمنا أنه ليس فى مقدور الانسان أن يصل مباشرة الى معرفة المجال العالمى للتجربة الانسانية ولا يمكن أن يعرف كل هذه التجربة الا بطريق غير مباشر ومن خلال نظرة جزئية محدودة • وحتى لو عرفنا كل الآراء الانسانية الموجودة فان رأينا لن يكون سوى مجرد رأى يضاف الى هذه الآراء • ذلك أن الانسان لا يستطيع أن يرى الكل الا من نافذته هو ومن خلال هذه النافذة • وهذه هى حقيقة الحال ليس فقط لأن الكل أكبر من أى جزء من أجزائه بل أيضا لأن الكل لا يوجد منفصلا عن الجزء الذى ينظر الانسان منه الى الكل • فهذا الكل لا يرى الا فى جزئه الخاص ومن خلال جزئه الخاص ، ولا توجد زاوية يستطيع الانسان أن يرى منها الأجزاء التى يتألف منها الكل لا يتسنى الا بأرضية مشتركة بين الأجزاء المختلفة •

هنا تكمن عقدة القضية • فنحن جميعا نهدف الى الكل ولكننا ننسى أننا جميعا لا نرى سوى الجزء الذى نعتبره هو الكل • ولأضرب لك مثلا آخر يوضح لك هذه القضية : ان الرجل المسيحى الذى يقول ان المسيح ليس هو المخلص ، لجميع البشر لا يكون مسيحيا صحيحا لأنه يخالف العقيدة المسيحية القائلة بأن المسيح هو مخلص الناس جميعا • ولكن غير المسيحى لا يستطيع أن يوافق على هذا الزعم بل يرى من واجبه أن يعارض هذا القول • ولذلك فان السبيل الوحيد لحمل كل من الرجلين على تغيير رأيه هو الحوار المشترك بينهما • وسيظل المسيح بالنسبة للمسيحيين هو رمز الكل (أى كل الناس) أما بالنسبة لغير المسيحيين فهو رمز المسيحيين وحدهم (أى رمز الجزء) •

وفى وسعى أن أسوق الجم الغفير من الأمثلة من التاريخ الماضى وبخاصة تاريخ الغرب ، وكل هذه الأمثلة تحذر من حظر تكرار ما فعله الغربيون باسم الاله الواحد ، والامبراطورية الواحدة ، والديانة الواحدة ، وما يفعلونه اليوم باسم العلم الواحد ، والتكنولوجيا الواحدة •

وخلاصة القول أننا نريد بحثا فى مختلف الثقافات يؤدى الى الحوار المنطقى بينها • وهذا الحوار من شأنه أن يعلمنا أنه يجب علينا ألا ننظر الى الجزء على أنه كل وألا نعتقد ان الكل موجود فى الجزء ، بل يجب أن نقبل ما يقوله شريكنا لنا : أن نعتبر الكل جزءا عندما نشعر أن الجزء يمثل الكل • وواضح أن هذا هو ما نردده على مسامع شريكنا عندما يحاورنا وأعتقد أن هذه هى الطريقة الانسانية التى يجب أن تسود بيننا ، وهى طريقة ليست بعيدة عن الكمال فيما أعتقد •

وهنا نعود ـ مرة أخرى ـ الى موضوع تعدد الثقافات ولأذكر الآن مثلا من ثقافة أخرى دون أن أحاول أن أعرض مقابلا مشابها •

(٤)

تأملات فى الثقافة الهندية

ليس لكلمة هندية هنا أى مفهوم سياسى ، اذ لا نقصد بهذا الوصف الاشارة الى الأمة التى تعتبر ثالث دولة فى العالم تضم أكبر عدد من السكان المسلمين فى العالم ، وانما نقصد الاشارة الى المفهوم التقليدى عند الهندوكيين (الهندوس) والجانيين والبوذيين .

ولعل كلمة دارما أهم كلمة فى التقاليد الهندية يمكن أن تهدينا الى معرفة الرمز المشابه الذى يناظر المفهوم الغربى لحقوق الانسان . وأنا لا أزعم أن الدارما هى المقابل المشابه لحقوق الانسان ، وانما أريد فقط أن أقول ان التأمل فى الدارما ربما يساعد على ايجاد أرضية مشتركة حتى يتسنى لنا أن نعرف ما نبحث عنه عندما نشرع فى البحث عن حقوق الانسان فى اطار الثقافة الهندية التقليدية .

وكما هو معروف فان كلمة دارما متعددة المعانى ، فهى تعنى العنصر ، والمعلومات ، والفضيلة ، والابتداع ، كما تعنى الشريعة ، ومعيار السلوك ، وصفة الأشياء ، والخير ، والحق ، والطقوس ، والأخلاق ، والعدل ، والاستقامة ، والدين ، والمصير ، وغير ذلك من المعانى العديدة . وما من سبيل لمعرفة المرادف الانجليزى لهذه الكلمة الدال على كل هذه المعانى . ولكن لعل معرفة اشتقاق هذه الكلمة تبين لنا الاستعارة التى تقوم عليها معانيها العديدة . فكلمة دارما فى أصل اشتقاقها تعنى كل شىء من شأنه أن يصون الأشياء ويدعمها ويساعد على استمرارها وبقائها ، وبذلك يضفى القوة والتماسك على شىء معين ، وعلى الكون ، ثم أخيرا على العوالم الثلاثة المسماة تريلوكا . فالعدل مثلا يوثق العلاقات بين الناس ، والأخلاق تجعل الانسان فى حالة انسجام وسلام مع نفسه ومع غيره ، والقانون هو المبدأ الذى ينظم العلاقات الانسانية ، والدين هو الذى يساعد على بقاء الكون ، والمصير هو الذى يربطنا بالمستقبل ، والحق هو العنصر الباطن الذى يساعد على تماسك الشىء ، والفضيلة هى التى تضفى على الشىء طابعا متجانسا ، والعنصر هو أقل جزء متماسك سواء أكان روحيا أم ماديا ، وهكذا ..

والعالم الذى تسوده الدارما لا يعنى بحق الفرد ضد غيره أو ازاء المجتمع ، بل يعنى باختبار العنصر الدارمى فى الشىء (هل هو حق أو خير أو متماسك ..) أو فى العمل الذى يحدث فى عالم الكائنات البشرية وغير البشرية .

وجدير بالذكر أن الدارما أزلية ، ولا أمل فى فهمها اذا نحن استخدمنا فى البحث عنها المعايير الأخلاقية أو الا بستمولوجية = (المعرفية) اذ أن الدارما تشمل ما ينبغى وما لا ينبغى عمله . ولا يوجد أى نوع من الدارما العالمية العليا بمعزل عن سفاد هارما ومعناها الدارما المتأصلة فى كل كائن . وهذه السفاد هارما هى نتيجة ورد فعل للدارما الموجودة فى كل شخص .

ونقطة البداية فى هذا المجال ليست هى الفرد بل هى سلسلة الكائنات عموما ٠ ويقول مانو : ان سفايا مبهو ــ الموجود بذاته (الموجود بغير موجد أو واجب الوجود) نظم الطبقات الهندوكية الاجتماعية وحدد واجباتها لكى يحمى الكون ٠ والدارما هى نظام الكون كله وهى التى تحفظ العالم وتساعد على تماسكه وواجب الفرد هو المحافظة على حقوقه ومعرفة مكانه فى المجتمع وفى الكون وفى العالم الأعلى ٠

ويتضح من هذه الفقرات الموجزة أن البحث فى حقوق الانسان هنا يأخذ طابعا مختلفا تمام الاختلاف عما أوردناه من قبل ٠ واذا نحن أردنا البحث عن المقابل المشابه لحقوق الانسان ولا أن الثقافة الهندية كانت وفية لمبدئها الأساسى ــ كما يدل على ذلك أهداف هذا المقال ٠ وانما نسوق المثال الهندى للتوسع فى الاجابة بشكل أوفى عن السؤال الوارد فى عنوان المقال ٠

وأرجو أن يسمح لى القارىء بايراد ملاحظة واحدة فى هذا المقال حتى تستكمل الفكرة ، وخلاصتها أن المقابل المشابه لحقوق الانسان هو السفاد هارما ٠ ولكن هذا المقابل لا يعنى المقابل المطابق بمعنى ان السفادهارما هى حقوق الانســـان والعكس بالعكس ٠ ذلك أن الثقافات لا يمكن أن يطابق بعضها بعضا ٠ فالغرب الحديث يؤكد فكرة حقوق الانســان لاقامة مجتمع عادل والهند التقليدية تؤكد فكرة الســفادهارما لاقامة نظام دارمى ٠

سنحاول الآن أن نذكر بعض ردود الفعل من جانب الثقافة الهندية تجاه الفكرة الغربية عن حقوق الانسان ٠ على أنه يجب علينا أن نضيف على الفور أن ما سنقدمه من دراسة نقدية للثقافة الهندية لا يعنى أن النموذج الهندى أفضل من النموذج الغربى لحقوق الانسان ولا أن الثقافة الهندية كانت وفية لمبدئها الأساسى ــ كما يدل على ذلك بجلاء وجود طائفة المنبوذين ، وانحطاط نظام الطبقات الاجتماعية عند الهندوس ٠

وتؤكد دراسة النموذج الهندى أنه يجب ألا تكون حقوق الانسان مطلقة وهذا يتعارض مع النموذج الغربى ٠ ويعارض النموذج الهندى قصر الحقوق على الانسان دون بقية الكائنات حيث تنص المادة الأولى من اعلان حقوق الانسان على ما يلى :

« كل الكائنات البشرية ولدت حرة ومتســـاوية فى الكرامة والحقوق ٠ وقد منحت العقل والضمير ويجب أن يعامل بعضها بعضا بروح الاخوة » ويبدو أن الحقوق الخاصة والامتيازات المتعلقة بمركز خاص فى المجتمع أى نسبية الحقوق لا تتعارض مع هذه المادة ٠

وتفصيلا لهــذه النقطة تصر الرؤية الهندية على النقاط الآتية الى جانب نقاط أخرى :

١ ــ حقوق الانسان ليست حقوقا انسانية فردية فقط اذ أن الانسانية لا تتجسد فى الفرد فقط ٠ والفرد من حيث هو ليس سوى تجريد من الشخص ٠ وكما سبق

القول فان الفرد انما هو عقدة فقط من وفى شبكة العلاقات التى تؤلف نسيج الكون كله • نعم ان العقد قد تكون متشابهة ، ولكن موقعها فى الشبكة هو الذى يحدد مجموعة الحقوق التى يتمتع بها الفرد • والفردية ليست أمرا جوهريا بل هى أمر وظيفى • والكون هرمى التكوين ، مرتب على درجات بعضها فوق بعض • ولكن هذا لا يعنى أن المستويات العليا لها الحق فى أن تدوس على حقوق المستويات الدنيا ـ على الرغم من أن هذه الحقوق معرضة لأن تداس متى اضطرب حبل الوفاق والسلام بين هذه المستويات •

ولا أريد الخوض فى ذكر محاسن ومساوىء هذه النظرة العالمية ، على أنه يجب ألا يعزب عن البال أن هـــذه النـظرة ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الكارما (النتيجة الأخلاقية الكاملة لأعمال المرء فى أحد أطوار وجوده المتعاقبة ، وهى التى تقرر مصيره فى طور وجوده التالى ، وهذه الفكرة ترتبط بمبدأ تناسخ الأرواح عند البوذيين) ، ولذلك يجب عدم تقييمها خارج اطارها الصحيح •

٢ ـ حقوق الانسان ليست انسانية فقط بمعنى أنها نعم بدرجة ســواء كل ما يشتمل عليه الكون من موجودات حتى الآلهة نفسـها فالحيوانات ، والكائنـات الحساسة والمخلوقات التى يقال انها غير حية ـ كلها تسرى عليها حقوق الانسـان • صحيح أن الانسان كائن خاص ، ولكنه ليس قائما بذاته ولا متميزا عن غيره بل فى وسعنا أن نسأل : هل توجد حقوق انسانية خاصة ثم أليست هذه الخصوصية نوعا من الاستثناء لأسباب عملية يأتى بعكس المقصود منه اذا تنوسـيت هذه الأسـباب ؟

ونعود فنقول ان هذا القول يشتمل على فلسفة كونية ودينية جديدة تبرر هذه النظرة الهندية • ونحن لا ندرى هل تستطيع الهند الحديثة التى تقبل العلم الحديث وتنتحله التمسك بهذه الفكرة زمنا طويلا ، وان كنا نعرف أن الأفكار الأســطورية تعيش طويلا •

٣ ـ حقوق الانســان ليست حقوقا فقط فهناك واجبات أيضا وكلاهما يرتبط بالآخر • والجنس الانســانى له الحق فى أن يعيش مادام يؤدى واجب المحافظة على العالم • ان لنا الحق فى أن نأكل مادمنا نؤدى واجبنا فى السماح لأنفسنا بأن يأكلنا من هو أعلى منا فى النظام الهرمى الكونى • ان حقنا الوحيد هو المشاركة فى الوظيفة الغذائية للكون •

واذا وجب أن يصدر شىء وجب أن يصدر اعلان بالحقوق والواجبات العالمية لجميع الكائنات • وغنى عن البيان أن اصدار مثل هذا الاعلان يتطلب فلسفة انثروبولوجية (انسانية) جديدة وفلسفة كونية جديدة ونظرية لاهوتية جديدة • واذا كان البشر وحدهم هم الذين يستطيعون أن يضعوا مثل هذا الاعلان دون الحيوانات فانه يكون عرضة للطعن والبطلان تماما كما يمكن الطعن فى اعلان حقوق الانسان بحجـة أن شعوب الناجا والماساى (شعوب بدائية) لم تشترك فى وضعه ومناقشته •

٤ ـ حقوق الانسان لا ينفصل بعضها عن بعض ، فهى لا ترتبط بالكون كله وبالواجبات المقابلة لها فحسب ، بل يرتبط بعضهــا ببعض بحيث تكون وحدة كلية متناسقة • ولهذا السبب لا يمكن من الناحية النظرية تحديد هــذه الحقوق تحديدا قاطعا ، والعبرة فى النهاية بالانسجام والوفاق العالمى • ولا يقلل من هذا أن يقال ان الهند كغيرها من الدول العديدة قد عرفت تنسيق القوانين ولكنها تعانى أكثر من معظم البلدان من آفة القوانين التى تتناول أدق التفصيلات •ولعل السبب فى ذلك تعذر وجود تشريع قانونى واف بالغرض •

٥ ـ حقوق الانسان ليست مطلقة بل هى نسبية فى جوهرها لأنها عبــارة عن نسب وعلاقات بين الوحدات المختلفة • يضــاف الى ذلك أن هــذه الوحـدات تتحدد بالعلاقات • نفسها • واذا قال بعضهم ان قيمتى الانسانية الحقيقية تتوقف على مركزى فى الكون كان هذا القول منافيا لما سبق ذكره ، لأنه مبنى على التفكير فى الفرد فى حد ذاته الذى تعتمد كرامته فى هذه الحالة على ما اذا كان غنيا أو فقيرا وما اذا كان منتميا لهذه الطبقة الاجتماعية أو تلك • والنظرة الهندية التقليدية لا تتفق مع ذلك القول ـ على الرغم من فشل النظام الهندى وتدهوره على مر الزمن • ذلك أن هـــذه النظرة تقوم على المفهوم الكلى للكون ، وتحدد أى جزء منه بوظيفة مركزه فى المجموع الكلى ، وهى الى حد ما لا تعد العقدة (الفرد) شيئا ، وانما المهم هو الشبكة كلها •

٦ ـ كلا النظامين (الغربى والهندوكى) معقول فى اطار عقيدة معينة ومسلم بها • فكلا النظامين يتضمن نوعا من الاجماع • واذا خولف هذا الاجماع وجب البحث عن عقيدة جديدة • والآن لقد تحطمت العقيدة القديمة فى الهند كما تحطمت فى العالم بأسره والدليل على ذلك أن العقلية المعاصرة لم تعد تسلم اليوم بأن تكون حقوق الأفراد مرتبطة بمركزهم فى شبكة الكون فقط كما أنها لا تســـلم بأن تكون حقوق الأفراد مطلقة بحيث لا تتوقف اطلاقا على المركز الخاص الذى يحتله الفرد فى المجتمع •

وصفوة القول أنه لا توجد اليوم نظرية متأصلة فى النفوس تســتطيع توحيد المجتمعات المعاصرة كما لا توجد ايديولوجية مفروضة أو مســتوردة يمكن أن تحل محلها • ولذلك أصبح تلقيح الحضارات بعضها ببعض واجبا انســانيا فى عصرنا الحاضر •

ان اعلان حقوق الانسان يدافع عن الفرد ضد تعسف الدولة أو المجتمع بينما تقول النظرية الهندية اننا جزء من كل متناســق يتجه نحو هدف لا تاريخى ، وان التفاعلات بين الكائنات هى لحمة الكون وسداه (السدى من الثوب ما مد من خيوطه وهو خلاف اللحمة) • ولكن المشكلة هى أن التقاليد الثقافية والدينية كل لا يتجزأ ، بحيث لا يمكن تفكيك أوصالها بدون مخالفة مبادئها • فمبدأ الكارما المعروف بين الهندوس اذا خرج عن البيئة الهندية قد يتحول الى مذهب الجبرية عند الشـــعوب

الأخرى ، ومبدأ المحبة الذى تنادى به المسيحية اذا خرج عن دائرة العالم المسيحى قد يتحول الى قهر وظلم للشعوب غير المسيحية • والحق أن عالمية حقوق الانسان مسألة دقيقة للغاية •

خاتمة

هل مفهوم حقوق الانسان مفهوم غربى ؟

نعم !

هل ينبغى حينئذ للعالم أن يلغى أم ينفذ حقوق الانسان ؟

لا !

ولكن يرد على هذه الاجابة ثلاثة قيود ضرورية :

١ ـ حقوق الانسان أمر حتمى حتى تتسنى الحياة الحقة فى ظل النظام الآلى الضخم فى العصر الحديث • والسبب فى ذلك أن نمو فكرة حقوق الانسان مرتبط بالنمو المطرد لهذا النظام الآلى الضخم الذى يضفى على هذه الحقوق معناها • أما عن مدى تعاون الأفراد أو الجماعات أو الأمم مع هذا النظام فهذه مسألة أخرى تماما • ولكن الدفاع عن حقوق الانسان واجب مقدس فى المعترك السياسى الراهن كما تحدده الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية الراهنة • الا أنه يجب ألا يعزب عن البال أن ادخال حقوق الانسان (بمعناها الغربى طبعا) فى الثقافات الأخرى قبل ادخال الثقافة التكنولوجية لا يؤدى الى وضع العربة أمام الحصان فحسب بل يؤدى أيضا الى تمهيد الطريق للغز التكنولوجى باستخدام حصان طروادة الذى سبقت الاشارة اليه • ومع ذلك فان الحضارة التكنولوجية بدون حقوق الانسان تخلق موقفا غير انسانى لا يمكن تصوره • ولا شك أن المشكلة عويصة للغاية وهذا يزيد من أهمية وضرورة النقطتين الآتيتين •

٢ ـ يجب افساح المجال أمام التقاليد الأخرى حتى تضع وتصوغ آراءها الموافقة أو المعارضة « للحقوق » الغربية أو بعبارة أصح يجب على هذه التقاليد أن تفسح هى المجال أمام نفسها حيث انه لا يحتمل أن يقوم شخص آخر بافساح المجال أمامها • هذه مهمة ملحة والا استحال على الثقافات غير الغربية أن تعيش أو تقدم بدائل صالحة لحقوق الانسان أو تضيف شيئا معقولا ، هذه الحقوق • وهنا تتجلى أهمية منهج البحث فى مختلف الثقافات • ان الناس يعترفون من حيث المبدأ بأهمية تعدد الثقافات البشرية ، ولكنهم لا يمارسون ذلك عادة ولا يرجع السبب فى ذلك الى الديناميكية التى تدفع الايديولوجية الاقتصادية المرتبطة بالنظام الآلى الضخم الى الانتشار فى جميع أنحاء العالم ، بل يرجع أيضا الى عدم وجود بدائل صالحة حتى الآن للحقوق الغربية •

٣ ـ يجب افساح المجال أمام النقد المتبادل الذى يـؤدى الى التلقيح والاثراء المتبادل بين الثقافات • ولعل مثل هذا التبادل يساعد على ايجاد أفكار جديدة تؤدى فى النهاية الى حضارة أقرب الى روح الانسانية • ويبدو لنا أن الحوار بين الثقافات هو الوسيلة التى لا مفر منها •

ربما ساعدت الفكرة الآتية على حل هذه المشكلة • وتفصيل ذلك أننا نستطيع أن نؤكد ـ مستخدمين استعارة العقد (الفردية) والشبكة (الشخصيـــة) ـ أن الثقافات التقليدية تؤكد دور الشبكة (القرابة ـ التركيب الهرمى للمجتمع ـ الوظيفة الواجب أداؤها ـ دور كل جزء بالنسبة للكل) • ولذلك نجد غالبا أن هذه الثقافات تخنق العقدة (حرية الفرد في اختيار ما يشاء من بين الاختيارات المطروحـــة ـ الخصائص الفردية ـ تذرية المجتمع أى تحويله الى ذرات أو أفراد) • ولذلك نجد غالبا أن العقدة تتوه فى وحدتها وتشعر بالغربة فى مجتمعها وتصاب بالجراح (بل تموت) فى معترك المنافسة مع العقد القوية • ولعل فكرة الشخصية باعتبارها أداة للتفاعل بين العقد والشبكة ، والايمان بأن الحرية ليست هى القدرة على الاختيار بل هى خلق خيارات وبدائل جديدة ـ أقول لعل هذه الفكرة تصلح أن تكون نقطة البداية للتلقيح والتبادل بين الثقافات •

واذا كان كثير من الثقافات التقليدية يركز على حقوق الله بينما يركز بعضها الآخر على الكون فان فكرة حقوق الانسان تركز على الانسان نفسه • ولعلنا الآن على استعداد لقبول فلسفة جديدة تجمع بين الله والكون والانسان فى وحـدة متكاملة متناسقة تعمل فى اتساق وانسجام على أداء حقوق الانسان بمعناها الصحيح •

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
ومساهمة في إثراء الفكر العربي

- ⊙ مجلة رسالة اليونسكو
- ⊙ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- ⊙ مجلة مستقبل التربية
- ⊙ مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- ⊙ مجلة (ديوجين)
- ⊙ مجلة العلم والمجتمع

- هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتها الدولية.
- تصدر طبعاتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع الشعبة القومية لليونسكو وبمعاونة الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

الفن والسلطة



يبدو هذا العنوان لأول وهلة متناقضا • اننا نسلم يقينا بأن هناك علاقة كثيرا ما تكون متعارضة بين الصحافة والسلطة السياسية ، بصرف النظر عن سائر وسائل الاتصال ؛ ولكن الفن لم يزل يعتبر ، على الأقل فى وجدان الجمهور مجالا متميزا ، يتمتع — رغم ما يطرأ عليه من تغيرات كثيرا ما تكون مفاجئة وعنيفة — بنوع من « البراءة » التى تميزه عن سائر النشاطات • ان زيارة اللوفر بباريس ، والمتاحف بفلورنسا ، وقلاع اللوار نشاطات تعتبر ثقافية وتشكل وحدها ازدهار شخصية الانسان • ورغم انتفاضات الفن الحديث التى لا تنى عن ادهاشنا • بقى موقف هاوى الفن ثابتا • فهو من جهة يأمل أن يثير فى نفسه ما يقدم اليه على أنه عمل فنى شعورا معينا بالجمال ، أو على الأقل بما هو مستساغ ، ويأمل من جهة أخرى أن يكون لشعوره هذا ما يبرره ، ولو عن طريق التفسيرات ، بطبيعة خاصة بالعمل ذاته ، طبيعة من طبائع الفن • واجمالا تبدو له الممارسة الفنية بمثابة نشاط مجرد من أى اعتبار نفعى حتى ولو كانت متعلقة بموضوع نفعى ، من قبل صوان أو قصر أو معرض القربان المقدس ؛ والغاية دائما هى معايشة الجمال الحى •

بقلم : رونيه بيرجيه

ولد فى عام ١٩١٥ ؛ حاصل على الدكتوراه فى الآداب من جامعة باريس (فى علم الجمال ــ الاسطاطيقا) ، سابقا أمين متحف الفنون الجميلة بلوزان ، وأستاذ فخرى بجامعة تلك المدينة ، ورئيس الجمعية الدولية للفيديو فى الفن والثقافة ٠ مؤلف : اكتشاف التصوير ، معرفة التصوير ، الفن والاعلام ، تحول العلاقات ، الخ ٠

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس فى الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة مدير الادارة العامة للشئون القانونية والتحقيقات بوزارة التربية والتعليم سابقا ٠

هذا الوضع « التلقائى » لا يختلف عن الوضع الذى يتخذه تحت رداء العلم المشتغلون بتاريخ الفن ، دون استثناء ، وغايتهم دراسة طائفة معينة من الأشياء على مدار الزمن ، من فنون العمارة ، والتصوير ، والنحت ، وما كان يسمى حتى عهد قريب بالفنون الصغيرة ٠ وبتجميع الوثائق التى تفترض مشاكل تتعلق بالتعريف ، والاسناد ، والتأريخ ، والمؤثرات ، فانها تعمل على ابراز خصـــائص الأعمال الفنية الممتازة ٠

نجد مثل هذا العمل فى المدرسة ، حيثما يوجد الفن ، وكذا فى المتاحف التى توزع الأعمال الفنية حسب ترتيبها الزمنى ٠

وفيما يختص بالجماليات ، من أفلاطون الى مالرو ، فانها تقوم على تفسير الجمال الذى تصدر تعريفاته العديدة عن الافتراض بأن الفن هو « جوهر » ، الأمر الذى يتناول ، من التاريخ القديم حتى وقتنا الحاضر نظم الفنون الجميلة التى تحاول أن تعبر عن هذا الجوهر بتقسيمه الى أبنية تبعا لمبادىء وانماط مختلفة ٠

باختصار ، يعتبر الفن لدى الجمهور ، وعلماء التاريخ ، والباحثين ، والكتاب ، والمشتغلين بعلم الجمال نوعا من « المسـلمات » التى تنتمى الى فئة « الجمال » : ومظاهره فى الأعمال الفنية موضوع للمتعة والمعرفة • وفيما يختص بالقيمة الجمالية المعبرة عن الفن ، فانها منقطعة الصلة بكل من التفكير النفعى ، والتصور المعنوى ، وتندمج فى بعد « صاف » لا يدخل فيه سوى المتعة والتقدير الجماليين ، وهما من النشاطات « الصافية » •

ولست أخفى عن نفسى الطبيعة « التخطيطية » لهذه الآراء التمهيدية ؛ ومع ذلك فانها تتصل على نطاق واسع بالوضع السائد حاليا ، وتتيح لى أن أبرز نتيجة أولى ، وهى أن فكرة السلطة ، فى المفهوم والممارسة التقليدية تبدو بعيدة عن الفن ، ان لم تكن خرقاء •

عالم الفن ، ووكلاؤه

طرح هذا الوضع على بساط البحث منذ بضعة عقود ، عن طريق ما اصطلح على تسميته بالفن المعاصر • هذا الفن الذى لم يستوعبه الجمهـــور العريض ، وكثيرا ما كان غامضا بفعل الذين أسهموا فيه ـله مع ذلك تأثيرات قوية يمكن القول انها ضرب من التحول المفاجىء ، لا من التغير • ونقول اجمالا أن هذا عالم جديد (وهذا تعبير سوف أعود اليه) قد ظهر • وحتى اذا كان هذا العالم أكثر تعقيدا وأقل تناسقا ، ومجردا بالتأكيد من « الصفاء » ، فانه هو العالم الذى نعيش فيه ، والذى يتعين ايضاحه : أولا بطريقة غير مباشرة ، قد تبدو من قبيل القصـــص ، ومع ذلك فهى السبيل الذى لابد أن يسلكه كل فنان حى • لتفرض واحدا من أصدقائك ، اعتزم أن يكون مصورا أو نحاتا ، وينسب الى نفسه الأعمال التى يعرضها عليك ؛ ويعيش هذا الفنان فى باريس ، أو ليون ، أو مرسيليا ، أو بنيويورك ، أو بوخارست ، أو بال ، أو لوزان ، (وسوف نرى فيما بعد أن هذا التعداد ليس اعتباطيا) ، فهل هذا من باب الفن ؟ الجواب على هذا السؤال لا شك فيه من ناحية شخصين على الأقل . أنت والفنان ، وربما بضعة أصدقاء • ولكن هل يكفى هذا ؟ قد يميل المرء بعامة الى الاجابة بنعم • والواضح مع ذلك أن مثل هذا الفرض ينتمى الى عالم الخيال • فلكى يكون المرء فنانا ، ولكى يعتبر عمل ما عملا فنيا ، يجب دون شك أن يؤدى الشخص عملا تصويريا أو نحتيا ــ وهذا شرط ضرورى ؛ ويجب أيضا ــ وهذا شرط كاف ــ أن يحصل هذا الشخص ، وما أداه ، خارج النطاق الخاص على اقرار الجمهور بهما •

هذا « الفنان » (واستخدامنا الشولتين ، يشير الى حالته المسبقة التى لا يعتد بها بوجه عام ، ويعرف صاحبها ما فيها من متاعب نفســـية وأهوال) يبحث اذن ، بمساعدتك أو من غير مســـاعدتك عن « مكان يعرض فيه » ، وهو فى هذه الحالة « جاليرى » (قاعة عرض) وهى أول حلقة في سلسلة الفن• على أن «الجاليرى » ليست مكانا مثاليا مكرسا للسمو بالفن من أجل اسعاد الجمهور ، وانما هو مشروع يديره تاجر يعقد صفقات تجارية ، ولابد له أن يعقدها ، حتى ولو كان ذواقا للفن (ويرجى

أن يكون كذلك) والغاية الاقتصادية ـ وليست هي الوحيدة ـ تشكل عاملا حاسما ، لسبب بسيط : وهو أن التاجر اذا تغاضى عنها ، فقد كيانه ٠

وفي ضوء هذا المثال البسيط ، ندرك على الفور الشرطين اللازمين للعمل الفنى: فيجب من جهة أن يستجيب لهذا القسم من دنيا الفن الذى ينتمى الى التقدير الجمالى (اذ ينتظر من العمل الفنى أن ينتج أثرا جماليا ـ يتراوح بين الافتتان والاستنكار ـ فهناك أيضا جمال مشين) ؛ ومن جهة أخرى أن يدخل فى ذلك القسم من عالم الفن ، الا وهو السوق ، وهو قسم متفوق فى عصرنا الحاضر ، وفيه يبـــاع العمل الفنى ويشترى حسب سعر يحكمه قانون العرض والطلب ٠

هذا الوضع المزدوج يحمل التاجر على أن يؤدى عملين : فعليه من جهة أن يعرف الجمهور بالفنان الذى يعرض أعماله ويقدر فنه ، كمبدأ ؛ وعليه من جهة أخرى أن يقوم منتجاته فيحدد لها سعرا يأمل أن يرتفع ، ويجتهد فى أن يرفعه ٠ والتنمية ، حسب التعبير المستخدم ، تتطلب منه فى الوقت الحاضر ، الى جانب الحماسة الشائعة التى لا تكلف بطبيعتها أية نفقات ، مجموعة من الوسائل من طبيعتها ـ على العكس من ذلك ـ أن تتكلف نفقات باهظة (حفلات افتتاح ، كتالوجات ، اعلانات ، دعاية ، اتصالات بالجماهير وجامعى التحف ، ووسائل الاعلام ٠ الخ)

وحفل افتتاح المعرض هو العملية التى يدعو التاجر بواسطتها ، فى يوم محدد الأشخاص الذين يحتمل أن يسهموا فى الارتقاء بالفنان الذى تعرض أعماله ، لأنهم يؤدون وظائف مختلفة فى عالم الفن وسوقه ٠ وحفـــل الافتتاح ليس مجـرد اجراء شكلى ، وانما هو اذا نظرنا اليه بامعان ، عملية تنتمى الى « النشاط الاجتماعى » (بالمعنى الذى يقصـــده اريك بيرن (١) ، وتقصـــــده « نظرية الاحتمالات » لفون نيومان ، ومورجنستيرن (٢)) ٠

ففى حفل الافتتاح ، يؤدى دور ، ان لم يكن حاسما ، فهو على الأقل هام ، يقوم فى خلاله مختلف المشتركين من أصدقاء الفنان ، ومعرض التحف (الجاليرى) ، وهواة الفن ، وجامعى التحف ، والنقاد ، وأمناء المتاحف بتبادل «الملاطفات» (٣) تبعا لأهميتهم

(١) اريك بيرن Eric Berne « الألعاب والناس » ، باريس ، ستوك ، ١٩٦٤ ، ص ١٥٠ ٠ «من المسموح به ، توسعا فى المعنى ، استخدام كلمة « ملاحظة » Caresse للتعبير بها عن كل تصرف يتضمن الاعتراف بحضور الغير ٠ وعلى ذلك فان « الملاطفة » يمكن أن تستخدم كوحدة أساسية للعمل الاجتماعى ٠ وتبادل الملاطفات بشكل المعاملة ، وهى وحدة الروابط الاجتماعية ٠ وعلى مستوى نظرية « الاحتمالات » ، فان المبدأ الذى يتجلى هنا هو **أن أية رابطة اجتماعية تبدى مزية احيائية على الانعدام التام للروابط** » ٠

(٢) جون فون نيومان Joan Von Neumann ، واوسكار مورجنشتيرن Oskar morgenstrn « نظرية الاحتمالات والسلوك الاقتصادى » ، برنستون ، ١٩٥٣ Prineeton University press

(٣) هناك بخلاف « الملاطفات » الشخصية : احاديث متبادلة ، وايماءات ، وانصات ، الخ ، و «تقديم وليمة » ، باقامة مائدة يمد عليها حسب أهمية العرض والضيوف مشروبات كالشمبانيا والكوكيتل وعصير الفواكه ، مصحوبة أو غير مصحوبة بقطع صغيرة من الحلوى (بيتى فور) ، وتفرد حفاوة خاصة بجامعى التحف الذين لهم الحق عادة فى حضور عرض مسبق يمكنهم فى خلاله أن يشاهدوا المعروضات ، ويشتروا =

فى المجال الاجتماعى (فيحيطون بجامع التحف الهام ، ويلاطفون الناقد ذا النفوذ ، ويستشيرون أمين المتحف ٠٠٠) ٠ فاذا انتظم الأمر على هذا النحو ، أتاح اجراء حسابات عن الوسيلة الكفيلة برفع قيمة المعروضات فى اللحظة التى يبدأ فيها البيع ٠ هذه العملية المصغرة ، مهما بدت حافلة بالطرائف ، تخضع لقواعد عالم الفن وسوقه ، تلك التى يتوقف عليها مستقبل الفنان المبتدىء واكتسابه لقب فنان ، بصفة اسمية، وفوز الفنان المعترف به بنصيبه من الشهرة والتقدير ٠ ومع أن القسوة المؤثرة فى حفل الافتتاح مبعثرة ، ولا يتيسر تحليلها ، فهى مع ذلك نشيطة ٠ فالهمسة ، والشائعة ، والعبارة الصغيرة والمزحة ، واللفظة اللاذعة ، لها أهميتها من حيث الربح والخسارة ٠

حفل الافتتاح هو اذن نوع من « طقوس المصالحة » التى ينتظر منها أن تعطى أو لا تعطى الفنان المبتدىء قيمته ، أو ترفع بدرجة مكانة الفنان المعترف به (٤) ٠ وبغير هذا الاجراء الاحتياطى ، لا يتحقق الغرض المنشود ٠ ومهما كان أساس الفن جودته ٠ فان الفنان يظل نكرة ان لم يمنحه المجتمع الوثيقة التى تثبت شخصيته (والمقصود المجتمع المصغر الخاص بعالم الفن) ٠ وعلى خلاف المشروعية التى تمنحها ايانا كالمعتاد سلطة مختصة بذلك (سياسية أو قانونية أو ادارية) ، فان المشروعية التى يمنحها للفنان عالم الفن تصدر عن «مؤسسة» غامضة ، ليس لها قانون خاص . ولكن أحكامها صارمة ، خاصة لأنها ليست صريحة ، بل انها أيضا لا تعتبر أحكاما ٠ ونشهد هاهنا ولادة سلطة من أعجب السلطات ، وهى « السلطة الثقافية » التى يباشرها أشخاص لهم قيمتهم فى عالم الفن ، وتعمل على خلق « الشهرة » الى جانب المشروعية ٠ نقول فى شىء من القسوة أن الفنان لا وجود له الا اذا تحدث الناس عنه ، فضلا عن أن المتحدثين عنه هم أنفسهم من المشاهير ؛ ويبقى مجهولا طالما لم ينجح فى تحطيم حاجز الصمت ٠

وانا لنخمن النتيجة المزدوجة التى تترتب على ذلك ، وتبين سلفا دور وسائل الاعلام وأهميتها ٠ ذلك لأنه اذا كانت المعرفة من شأن النقد (وسوف أوضح ذلك) ، فان « الاعلام » من شأن الدعاية ، وكل فنان معرض لهذا وذاك ، وهو مع ذلك يميل الى الخلط بينهما ٠ لذلك نراه فى كثير من الأحيان يقدم ضماناته لكل من الخبير العالم ، وعابر السبيل المستفهم ٠

= ما يسعهم شراؤه قبل الجمهور ، كذلك يخصص للاصدقاء (بالمعنى الواسع) حفاوة خاصة فى صورة عشاء وقد يبدو أننى أبالغ ، ولكن من الواضح ، اذا ألقينا على المسالة نظرة دقيقة فان هذه العمليات التى تعد بدقة ومهارة تنتمى الى فن تشجيع البيوع ٠ لذلك فان المعارض الرسمية التى تدعو اليها عادة لجنة فنية تواجه حتما مشاكل بروتوكولية لا يسهل دائما التغلب عليها ، مثل : الى من توجه الدعوة من الوزراء ؟ والسفراء ؟ وبأى ترتيب ؟ والبروتوكول ، وهو واجهة السلطة السياسية ، لا يحتمل أى خطأ ٠

(٤) سوف أوضح فيما بعد فكرة « الدرجة » هذه ، التى تميز بين الفنانين الدوليين ، والقوميين ، والاقليميين ، والمحليين ٠

وقد يعترض البعض بأنى أعلق أهمية أكبر مما ينبغى على حفل الافتتاح ، وهذا غير صحيح . ذلك لأن حفل الافتتاح هو بداية الانتاج الفنى (وسوف نوضح فيما بعد معنى الانتاج) ؛ ثم لأنه ، فى الأجواء الاجتماعية الصافية ، بمثابة البوتقة التى « ينجح » فيها الحدث أو « لا ينجح » . وأخيرا لأنه يتفاعل فيه الشخصيات الرئيسية فى عالم الفن : وأولها التاجر الذى يبدو لنا فى هذه المناسبة فى وظائفه الثلاث ، كرائد فنى ، ورائد اقتصادى ، ورائد اعلانى .

ومن بين العاملين فى مجال الفن ، يحتل « جامعو التحف » مركزا رئيسيا ، ويتميزون عن هواة الفن بأن مشترواتهم تتم بنوع من الانتظام ، وأنهم بعامة ينتقون مجموعاتهم : فمنهم من يتخصص فى التصوير ، أو الحفر ، ويفضل فنانا معينا ، وعصرا معينا ، وحضارة معينة ، ومنطقة جغرافية معينة . فاذا أنتج الفنان أعمالا ووجد وسيلة لعرضها فى «جاليرى» ، فانها سوف تشكل مجموعة عقيمة مصيرها الاهمال (الأمر الذى يحدث أحيانا ، أو كثيرا) ان لم تجد مشتريا لها فى وقت ما . أو بعد مضى زمن طويل (كما حدث فى حالة فان جوخ المعروفة) .

جامع التحف يؤدى اذن ، بالنسبة الى العمل الفنى دور « الموجه اليه » . وينبغى تفسير هذا المصطلح . فالعمل الفنى ـ على خلاف المنتجات الاخرى التى لها بالفعل أو بالضرورة أشخاص معينون أو سبق تعيينهم توجه اليهم هذه المنتجات تبعا لطبيعة حاجة معينة ـ يعرض نفسه ، فى البداية على الأقل ، دون أن يكون له غاية مسبقة .

جامع التحف ليس اذن « موجها اليه » بالمعنى الشائع لهذا المصطلح ؛ فهو الذى يحدد حاجته أو رغبته ، ويبادر باختيار فنان معين أو عمل معين . وبواعثه من نوع يختلف عن بواعث الاستهلاك العادى ، فهو يقتنى عملا فنيا ، يميزه عن غيره ، ويتميز به . هذا التمييز المزدوج يشكل مظهرا محدودا وقاطعا فى دنيا الفن : فعملية الشراء تعنى طلبا يؤثر على السوق ، وهى من جهة أخرى عامل من عوامل التقويم الاجتماعى .

والأعمال الفنية ليست انتاجا صناعيا ، بعكس غالبية المنتجات التى تتميز بأنها تصنع بكميات كبيرة بقدر الامكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين . وحتى اذا كان عدد الفنانين كبيرا جدا ، فان سوق الفن لا تهتم الا بعدد محدود منهم ، أولئك الذين يمثلهم أهم صالات العرض الفنى . وعلى ذلك فان التجار وجامعى التحف الفنية يعملون فى سوق ضيقة نسبيا ، ويترتب على ذلك أنه كلما تمسك جامع التحف بفنان معين ، فانه يسعى الى رفع سعره . هذا الأسلوب فى العمل ، الذى قلما يختلف عن أسلوب العمل فى البورصة يحمل « بطبيعة الحال » جامع التحف على أن ينتظر ارتفاع السعر ارتفاعا يتناسب مع استثماراته ، أو يزيد عليها ان أمكن .

وعلى ذلك فان العمل الفنى بالنسبة اليه هو نتيجة لنوعين من التخصيص : فهو من جهة حين ينظر اليه أو يعرضه ، موضـوع لمتعة جمالية ، يمارسـها وحده أو

بالاشتراك مع غيره ، مع تحفظ واحد : ذلك أنه هو مالك العمل (٥) ، وهو من جهة أخرى يستطيع التصرف فى العمل الفنى حسب مشيئته ، فيبيعه ، أو يبادل به غيره ، أو حتى يتلفه • وهو حين يستغل هذا العمل ـ اللهم الا اذا كان مجرد تاجر ـ يهتم بالجانب الأول ، الجانب الفنى ، الأمر الذى يعتز به ، تبعا لاختياراته كما ذكرت من قبل • ولكنه ما أن يعتزم استغلال العمل الفنى ، فيعهد به الى المزاد ، فالمؤكد أن القيمة التجارية تدخل فى حسابه • ولست أعرف مثالا لجامع تحف ارتفع سعر التحفة التى يمتلكها فتر عزمه مع ذلك على بيعها بالثمن الذى دفعه فيها •

هذه النظرة الموجزة تتيح لنا على الأقل أن نستخلص نوعين من السلطات التى يخضع لها الفن عن طريق جامعى التحف : فهناك من جهة السلطة الاجتماعية التى يتأكد بفضلها الاعتبار والتمييز (ويقال بحق أن هناك جامع تحف « كبير » وآخر « صغير ») ؛ وهناك من جهة أخرى السلطة الاقتصادية التى تنظم السوق وتشرف عليها • يضاف الى ذلك السلطة « الدعائية » : فالشائعات والأنباء تؤثر على البورصة التى تمثلها «أسهم» الفنانين وأعمالهم •

ويبدو الأمر مختلفا كل الاختلاف بالنسبة الى المتاحف : فاللوفر بباريس ، و « الأوفيس » بفلورنسا ، « والناشنال جاليرى » بلندن ، والمتروبوليتان بنيويورك أماكن عظيمة يكشف فيها زائروها بالتأكيد عن طريق الفن مشاهد مصر واليونان وروما والصين واليابان ، أو يتتبع صور الغرب من خلال العصور الوسطى ، وعصر النهضة ، والقرون التى أعقبتها • لذلك يفد اليها الزوار أفواجا تعد بمئات الألوف والملايين كل عام ، قادمين أحيانا من بلاد نائية ، فرادى أو جماعات غالبا • والشعور الذى يتملك الجميع ـ عن وعى أو دون وعى ـ هو أن المتاحف ، كالمكتبات تحافظ على ذاكرتنا الجماعية ، مع فارق أنها بدلا من أن تسجلها فى كتب ، تدعونا الى اكتشافها بطريقة محسوسة •

وفى أعقاب التحول الذى طرأ على عالمنا منذ بضعة عقود نشأت « متاحف الفن الحديث » • وبينما تتولى متاحف الفن التاريخى عرض وجوه الماضى ، تتولى متاحف الفن الجديث عرض الصورة العامة الشاملة لعصرنا الحاضر • والشعور السائد هو أننا ننتظر من هذه المتاحف أن تقيم نوعا من الصلة المستمرة بالفن القديم ، والا

(٥) فكرة الملكية هذه تقتضى منا شرحا أوليا • فالواقع أن الفنون التشكيلية ، من تصوير ، ونحت ، ونقش ، تتميز بأنها تستند على « دعامات مادية » • وهى ، على خلاف الفنون الأخرى ، كالمسرح ، والبالية ، والحفلات الموسيقية ، والشعر التى تجرى مع عامل الزمن ، يمكن تشبيهها بطبيعتها ، بالأموال المنقولة التى يمكن الاتجار بها • وينبغى أيضا ألا تكون الموضوعات (الفنيـة) ثقيلة أو كبيرة أكثر مما ينبغى ، وأن يسهل حملها ونقلها ، وهذا ما تثبته السوق السوداء للأعمال الفنية المسروقة • وعلى قدر علمى ، لم يسرق أحد بالمرة أوبرات أو باليهات ، بالمعنى المادى لهذه العبارة • وكذلك فيما يختص بالفنون التشكيلية تستبعد سرقة كاتدرائية أو كنيسة ، وعلى العكس من ذلك ، فان الاتجار (غير المشروع) باللوحات ، والتماثيل عمل أكثر من مزدهر • وتحيط سرقات الأعمال الفنية احاطة تامة بمجال سوق الفن ، وطبيعة سند الملكية •

فالمنتظر ، اذا لم تكن التغيرات أو الانقطاعات الطارئة واضحة ، أن تكون على الأقل مفسرة ، أو على أية حال قابلة للتفسير .

وهكذا أصبحت متاحف الفن الحديث عنصرا هاما فى عالم الفن وفى السوق التى تسهم فى تشغيلها . فالتاجر ـ مثله مثل جامع التحف ـ يطمح فى أن يرى أعمال فنانيه معروضة فيها على قواعد اللوحات . واقتناء مؤسسة ما للعمل الفنى يضفى على هذا العمل قوة أخرى بعد أن صار جزءا من التراث العام الذى لا يجوز ـ كمبدأ ـ التصرف فيه . والمجموعة الدائمة هى أداة تكوين الذاكرة الجماعية . وهكذا تؤدى متاحف الفن الحديث عدة أدوار فى وقت واحد : دور « الاختيار » ، فهى تختار الأعمال الفنية وتشتريها ، ودور « الحفظ » برعايتها المجموعات المكونة ، أو التى تنشئها ، ودور « الدعاية » اذ تعرض على الجماهير الأعمال التى تقتنيها (ويضاف اليها الكتالوجات ، والاعلانات ، والمستنسخات ، والبطاقات البريدية ، الخ ، ودور مباشر ، وفى كثير من الأحيان غير مباشر ، دور « المحرك الأول » بتأثير الشهرة التى تفيد الفنانين المختارين ، والتجار ، وجامعى التحف ؛ هذا بالاضافة الى المكانة المرموقة التى تكتسبها المتاحف باجرائها مشتروات نفيسة (وهذى غالبا حالة المتاحف الأمريكية !) أو مشتروات سبقت غيرها فى اجرائها وأكسبتها ـ حين أصبح الفنان مشهورا ـ صيتا بعيدا .

على أن متاحف الفن الحديث ليست كلها على نظام واحد : فبعضها متاحف رسمية ، وبعضها شبه رسمية ، وبعضها أيضا متاحف خاصة . ومع أن وظيفتها بالفعل واحدة ، وهى ايضاح تطور الفن المعاصر ، فانها تؤدى هذه الوظيفة بأساليب مختلفة . فأحيانا يجبرها نظامها الأساسى على أن تشترى أعمال فنانى البلد وحدهم، وأحيانا أخرى تلتزم توزيع مشترواتها بين الفنانين الوطنيين والفنانين الأجانب وعلى ذلك فان صورة الفن الذى تعبر عنه مجموعاتها لا تتوقف على الفنانين وحدهم ، ولكن أيضا على السلطة السياسية والادارية التى تتبعها المؤسسة .

ولم يزل العامل الحاسم ، على الأقل فى الغرب ، هو الموارد المالية . وتختلف مقتنيات المتحف من حيث نوعها تبعا للموارد المالية التى يملكها ، بأن تكون موارد كبيرة أو محدودة ؛ كما أنها تختلف بنوع خاص تبعا لأثمان التحف الفنية . فتحفة لبكاسو أو براك ليست فى متناول متحف متوسط . وبالنسبة الى أعمال الفنانين الأحياء ، فان مجموعة لروشنبرج ، أو لوحة للينتنشتاين ، وتمثال لهنرى مور لا تجد مكانا لها الا فى المتاحف الغنية .

وعلى ذلك فالصورة العامة للفن المعاصر ليست فقط من صنع المسئولين : فالسلطة الاقتصادية تقيم بين المتاحف ترتيبا تدريجيا يجعل للغنية منها أوفر المجموعات وأغلاها ثمنا ، وأبدعها ، وللفقيرة ـ فيما خلا بعض الاستثناءات (باستخدام حيل بارعة ، أو بفضل هبات سماوية ـ مجموعات محلية أو ذات أهمية ثانوية ، أو

أحيانا مرفوضة • ومديرو هذه المؤسسات ـ مديرون أصليون ، وأمناء ، وكبار الأمناء ـ لابد في الوقت الحاضر أن يكون عندهم قدرات الادارة ومباشرة الأعمال بوجه عام • فهل من المناسب أن نسميهم مقاولين ثقافيين ؟ لا أعرف ما اذا كان هذا النعت يغير كثيرا من طبيعة هذا العمل •

ذلك لأن معظم متاحف الفن الحديث تخصص ، الى جانب اقتناء الأعمال الفنية جزءا كبيرا من نشاطها لتنظيم معارض مؤقتة ، اما بصفة فردية أو بالتعاون مع متحف آخر ، أو بالاشتراك مع متاحف دول أخرى ، ويقتسم المشتركون نفقات العملية • وعلى عكس الفكرة التى لدى الجمهور الذى لا يعرف شيئا عن هذا الموضوع ، ولا عن أثمان المقتنيات ، فان المعرض المؤقت عملية مرتفعة التكاليف ، من مصاريف التأمينات والنقل ، تثقل كاهل الميزانية • وكلما كانت الأعمال الفنية غالية الثمن ارتفعت قيمة التأمينات عليها ، بحيث يمكن فسخ البيع اذا تبين وجود عيوب خفية بها • لذلك فلا عجب اذا كانت المتاحف الكبيرة (والكبيرة هنا مرادفة للغنية) هى التى في وسعها أن تقيم معارض لا يستطيع أى متحف آخر أصغر منها (أى لا يملك موارد مثلها) أن يقدم على اقامتها •

هذه الحال تنتهى بصورة عجيبة ، اذ تجعل من المتاحف عالما شبيها بالعالم الاقطاعى • فالدوقات والبارونات يشغلون فيها الاقطاعيات الكبيرة ؛ أما صغار النبلاء فانهم يتنافسون على المراكز الصغيرة • وانى لألمح ما فى تصورى هنا من مبالغة ساخرة ؛ ومع ذلك فهو يوضح الطبائع الشائعة هناك ، حيث الطموح ليس أول شيء يمحى فيه • ولمديرى المتاحف سلطة تزداد اتساعا بازدياد موارد المنشأة التى يديرونها • وتنشأ المعارض الكبرى بين كبار الأعيان » : تلك المعارض التى تعبر البحار قاصدة باريس ، أو نيويورك ، أو طوكيو ، ويتحدث عنها العالم كله واختياراتها الزامية ، لا سيما أن مديريها يشغلون مكانة سامية فى الطبقة « الارستقراطية » •

وثمة ظاهرة أخرى ينبغى لفت النظر اليها : ذلك أنه ما أن يقام المعرض حتى يغدو المتحف بمثابة « مرسل » يذيع خلال أسابيع أو شهور رسالة موجهة الى جمهور عريض يطلب منه أن يتلقاها • ويستفيد الفنانون وأعمالهم الفنية من « معرض » (هذه المرة بالمعنى التليفزيونى للمصطلح) يدعم حضورهم ، ومن ثم وجودهم (وتبقى الأعمال غير المعروضة مجهولة ، وغالبا كأنها غير موجودة) •

وانى أستخدم عن قصد مصطلحات مستعارة من المفردات الخاصة بوسائل الاعلام • فالمتاحف تبدو أكثر فأكثر بمثابة أجهزة ارسال ، دون أن ينتبه أحد الى هذا الأمر • ولكنها اذا اكتسبت سلطة الوسيط ، أو الوسيط الجماهيرى فى رأى البعض (فزوار المعرض يعدون بمئات الآلاف) فانها تكتسب منطقا مبدأه تتابع الارسال بصورة متصلة لا تنقطع • وثمة ظاهرة مماثلة تحدث اليوم فى المتاحف ، فالمعارض

تتوالى فيها باستمرار ، وأحيانا فيما اتفق على تسميته بالمتاحف « الكبرى » (ليس من شك فى قوة «ارســـال» مركز بوبور Beaubourg وان له كثيرا من الحاسدين) ويقاس معدل الاذاعات فى التليفزيون والراديو بوساطة استطلاعـــات للرأى العام ، اجبارية فى الولايات المتحدة ،وايضاحية فى أوروبا ، على الأقل كما يزعم رؤساء المحاط الاذاعية • ويتبين لنا ، دون أن نلجأ الى المماثلة أن المعارض لها أيضا جهازها الذى يتولى القياس ، باستخدام ما يمكن أن نسميه معدل الزيادات » • ولسنا ندعى أن منظمى المتاحف يحددون عدد الزوار ، ويودون أن يكون عددهم هذا ثابتا على وجه التقريب ، الا أنه من الواضح أن هؤلاء الزوار يشـــكلون عاملا هاما للتقدير ، بالاضافة الى أن لعددهم تأثيرا على الحصيلة المالية • أما المتاحف فانها لم تتوصل بعد الى وضع فقرات اعلانية فى معارضها • حقا ، ان السلطة الاقتصادية تملك وسائل قوية للغـــاية • ففى الولايات المتحدة ، لا يوجـد معـــرض له بعض الأهميـــة ، فى المتروبوليتـــان ، أو متحف الفن الحـــديث أو متحف هويتنى ، أو الجوجنهايم ، اذا اقتصرنا على متاحف نيويورك لم يعلن عند مدخله تلك العبارة الافتتاحية « أقيم هذا المعرض بمنحة قدمها فلان » (٦) وفلان هذا ، قد نظنه شخصا مجهولا من أنصار العلم والفن ، ولكنه فى رأيى هيئة متعددة الجنسية ، مثل شل ، أو اسو ، أو أكسون ، أو موبيل أويل ، أو استاندارد أويل ، الخ • وانى لأكشف النقاب عن هذا الاجراء الذى أنشأ لنا معارض عظيمة فى أمريكا ، وانتقلت العدوى منها الى أوروبا • ولكن من الخطأ والسذاجة أيضا أن نتستر على ما تتضمنه مثل هذه الممارسة ، وهو صراحة مصالح الأطراف : فهناك من جهة « راعى » المشروع الذى يمنح كل المال الذى يحتاج اليه المتحف ، أو بعضا منه ، ومن جهـــه أخرى يصبح المعرض الذى ينظمه المتحف الركيزة الدعائية ، وعلى الأقل عنصر الشهرة لصالح راعى المشروع الذى يتخذ طابعه المميز فى وقتنا الحاضر صورة العلم (تتولى « العـــلاقات العامة » من الآن رفع علمه باسم الفن) •

وقد انقضى الزمن الذى كان فيه شخص مثل بودلير يستطيع بعد انقضاء عدة شهور على معرض سالون Salon أن يسجل انطباعاته على مهل • وفى وقتنا الحاضر ينتظر من الناقد أن يبدى فى وسائل الاعلام ، وفى غضون الحدث نفسه ما اتفق على تسميته « الحوادث الجارية » (وســـوف أشرح هـــذه النقطـــة بالتالى) • والمجلة الأسبوعية ، وأكثر منها الجريدة اليومية تضع الناقد أمام ظروف جديدة للغـــاية ، المكان فيها والزمان محددان • وسواء أراد الناقد أم لم يرد فان رأيه لابد أن يتوافق مع هذه المتطلبات • فان هو أهمـــل الفروق الدقيقة فان حكمه يميل الى أن يكون قاطعا •

المقصود هو « تغطية » أكبر قدر ممكن من « الأحداث » ، على الأقل تلك التى

---

(٦) « This exhibition has been made possible by a grant of. »

تعتبر أهمها ، أو أقواها دلالة (٧) ، فى حين يحدده قسم النشر فى الصحيفة • ولاأزعم أن « الحدث المثير » أصبح مادة للنقد الفنى فى الصحافة ، ولكن فقط أؤكد أنه عنصر لا يرفضه ، عندما يتاح سوى القليل من الكتاب ، الدليل على ذلك انتظار النقاد فى لهفة ونهم فى معارض سلفادور دالى ، وهو من أوائل الذين أدركوا الفائدة — ولا أقول فقط الكسب — الذى يستطيع الفنان أن يستخلصها من الأخبار المحلية •

ولكن لهذه الأخبار المحلية مقتضيات أخرى ، غير منظورة أيضا : فهل تساءل أحد عمن يصنع هذه الأخبار ؟ انهم قبل كل شىء منظمو المعارض ، من تجار ، ومديرى المتاحف ، والمعارض التى تقام كل سنتين (البينالى) أو غيرها من العروض • وعلى ذلك يزداد الطلب من النقاد أن يمارسوا نشاطاتهم فيما بعد ، وأقصد بذلك ابتداء من أحداث لم يكونوا مدعوين لمشاهدتها ، وتكلفهم أقسام الصحافة ، من جرائد ومجلات ونشرات بعمل تقارير عنها • فهل يمكن الكلام عن فنان فى كتاب أو فى مجلة ان لم يعرفه الجمهور فى معرض له بعض الأهمية ؟ ان منطق وسائل الاعلام يرفض ذلك •

ويترتب على ذلك نتيجة غريبة ، وهى أنه فى الظروف الحالية تنتمى المبادرة الى النقد الذى أسميه « فيما قبل » أى الى منظمى المعارض الذين لا يعبرون عن أفكارهم بالكلام ، ولكن سلطتهم توجه الاعلام الذى يرتبط فى الكثير من الأحيان بالأنباء المحلية الخاصة بظرف من الظروف • (٨)

هذه المقتضيات ليست فقط زمنية ، ولكنها أيضا مكانية • فمجالات نشاط الناقد تنقسم الى مناطق حول مراكز الانتاج الرئيسية • هذا الاتصال بالأنباء المحلية يدل على أن سلطة وسائل الاعلام جزء لا يتجزأ من نشاط النقد •

ومن ناحية أخرى ، كثيرا ما يطلب من النقاد ، اما بمبادرتهم الشخصية (وهذا نادر) ، واما بمبادرة المعارض الفنية أن يحرروا مقدمات لكتالوجات المعرض ، فيسهمون فى اشهار الفنان و « تسعيرة » ، ولو بدرجة بسيطة ، والعكس بالعكس • هذه المقابلة قد تثير الدهش ؛ وتفسير ذلك أن سوق الفن يقدم عاملا خاصا • فاذا كان فنان مبتدىء قد نجح ، هو والمعرض الذى يعرض أعماله لأول مرة فى أن يجدا ناقدا يعجب بأعماله ، وعلى استعداد للكتابة عنها ، يتبين لنا أنه كلما تقدم هذا الفنان فى مهنته ، ومن ثم تدعمت شهرته ، يميل التاجر الى الالتجاء الى أشهر الناقدين فى المحافل الدولية ، حتى ولو لم يكونوا قد اهتموا بهذا الفنان الا بعد مضى زمن طويل •

---

(٧) هذان النعتان لايتعلقان فقط بمعايير فنية ، فهما يشكلان خليطا يتضمن عناصر من أخبار المجتمع ، والمفاجآت • وانا لنتذكر المقالات التى أثارتها تصاوير ايف كلاين Yves Klein حين ارتأى له ، ضمن أشياء أخرى يطبع على لوحاته رسوم نساء عرايا طليت قبلا بلون أزرق •

(٨) عادة أو طقس الاحتفال بالذكرى المئوية ، أو الخمسينية ، أو المئوية الثانية لمولد أو وفاة فنان ، أو فى مثال آخر ، نقل لوحة « جيرنيكا » من نيويورك الى مدريد ، هذه الأمثلة توضح تلك الظاهرة : ففى لمح البصر أجبرت قوة الأحداث النقاد أن يتكلموا عنها ، وحجتهم الوحيدة فى ذلك وقوع الحدث وضيق الوقت •

فقيمة الفنان ، وقيمة الناقد يتبادلان الاتصال الذى لا تغيب عنه المصلحة التجارية ٠ وأود أن أجرى مقابلة بين عالم النقاد وبين « اقطاعية » مديرى المتاحف ٠ ومع ذلك فهناك ما يغرى باجراء تماثل بينهما، باستثناء أن مديرى المتاحف يستفيدون من التنظيم القوى لاقطاعاتهم ، ممـــا لا يتمتع به النقاد ؛ فى حين يملك النقاد القدرة على توثيق العلاقات ، وتتجلى هذه القدرة فى شبكة الصلات الشخصية التى يوثقونها بهمة مع ارستقراطية عالم الفن ٠

وفى حركة الفن المعـاصر الحثيثة ، يلعب بعض النقاد أدوارا قيادية (والأمثلة عديدة فى أوروبا والولايات المتحدة) ، وهذا ما أسميه « النقد المناضل » ٠ ولم يزل اسم « بيير روستانى » Pierre Rostany مرتبطا ارتباطا وثيقا بحركة الواقعية الجديدة ، كما يرتبط اسم « سيلان » Celon بالفن « الفقير » ٠ واذا استخدمنا المصطلحات العسكرية في غير اسراف ، تبين لنا القوة «الهجومية» لمثل هذه التشكيلات٠ فهناك من جهة قائد الفرقة ، وهو الناقد ، والمحرك الأول ، ومن جهة أخرى الفنانون الذين يعملون تحت امرته ٠

وبمساعدة وسائل النقل الحديثة ، وبخاصة الطائرة ، تتخذ التنقلات السريعة مظهرا توسعيا ٠ من ذلك أننا نرى حركة فنية معينة تشغل فى شهور قلائل المراكز الرئيسية على وجه الأرض ٠ وحتى ان لم يكن « قادة الفرق » على درجة واحدة من التوفيق ، وان أسلحتهم تفل ، فانه مما لا يقبل الجدل أن ارادتهم فى أن ينتصروا تطبع شارتهم على عالم الفن ، آية ذلك تقارير النصر التى يسجلونها بصفة دورية فى مناسبات العروض الدولية الكبيرة ، من معارض تقام كل سنتين (بيناليات) ، وأعياد، ووثائق ، الخ ٠ لذلك نرى النقاد المناضلين يدخلون مجال النجومية ، سواء أرادوا ذلك أم لم يريدوه ، نجومية تمتـد فتشـــمل الفنانين الذين تحت رعايتهم ٠ هذه النجومية وقتية ، فأشد الحركات جرأة ما تلبث أن تتعرض لمعارك خلفية ٠ عندئذ يتخذ « قائد الفرقة » صورة « الشخصية التاريخية » ، وأقصـــد بذلك ، وبالمعنى الصحيح أنه يستقر فى الصفحـات الهادئة الرزينة فى كتب مؤرخى الفن ٠ ولكن أليست هذه أيضا سلطة ، شرعية دون شك ، سلطة شغل مكان متواضع أو ممتاز فى المعرفة الوطيدة ؟

وثمة طائفة أخرى من طوائف النقاد ، نمت بنجاح منذ بضـــعة عقود ، هم « النظريون » (العارفون بأصول الفن) ٠ نراهم يستعينون أحيانا بعلم اللغة ، وأحيانا بالســـيمية (نظرية الرموز والعلاقات) ، أو « التركيبية » ، أو التحليل النفسى ، فيطورون أفكارهم ، وبخاصة فى الكتب والمجلات ٠ وهم اذ يرفضون النقد الصحفى ويعتبرونه عملا تافها سريع الزوال ، ويستبعدون النقد « الشعرى » ، ويرتابون قبل كل شىء فى الحـــدس ، فانهم يؤدون عمـل المفكرين ، ويمارســـون مهنة البحاث الدارسين٠ والعجيب أن نلاحظ أنه ينضم اليهم في هذا المجال عدد متزايد دائما من رجال

العلم ، من علماء الطبيعة ، والرياضة ، والانثروبولوجيا (علم الانســان) والأحياء الذين يشعرون بحاجة ملحة للخروج من دائرة نشاطهم ، والانتشار فى عالم الفن ، والاستمتاع بممارسـته ، مع شيء من الرهبة • والآراء التى يطورها هؤلاء الكتاب النظريون تبررها اهتمامات نظرية أكثر مما تبررها التجربة ؛ لذلك لا ندهش حين يتبين لنا أن البراعة والغزارة اللتين يتصفون بهما تنطبقان كثيرا على مجالات فنية محدودة أو حتى على فنانين لهم مكانتهم فى عالم الفن •

هذه الأوساط المصغرة التى كثيرا ما تشن على بعضها بعضا معارك نظرية شرسة لا تتعدى بالمرة نطاق أهل الفكر والمعرفة • فالسلطة الفكرية السائدة فى هذه المنطقة المغلقة ، تتبدى غير فعالة فى المجال المفتوح ، مجال السوق ، خاصة وأن «الارهاب» الفكرى الذى يهدد دائما النطاق الأول يتعارض مع قانون العرض والطلب الذى يحكم النطاق الثانى •

أما بخصوص وسائل الاتصال ، فلا شك أنها غيرت أكثر من غيرها حالة الفن والفنانين ، تغييرا عميقا • فهناك أولا التصـوير الفوتوغرافى الذى أدى الى تكاثر المستنسخات ، السوداء والملونة ، ثم « الشفافة » diopositive الديايوزيتيف» (التصوير أو الرسم على زجاج أو فيلم يجلى للعين بنور مشع من خلفه) (٩) ، الذى أصبح الأداة الأساسية للتوثيق ، والسينما ، ووسائل الايضاح السمعية البصرية ، و « الماجنيتوسكوب » (شريط التسجيل المغناطيسى) ، وعن قريب «الفيديوديسك» (القرص التليفزيونى) ؛ وهكذا تتوالى التطورات التقنية • واقتصر هذا النظر بايجاز فى وسيلتى الاتصال الجماهيرى : الراديو ، والتليفزيون •

فالراديو ، المجرد من الصور يذيع ، على خلاف الفنون التشكيلية ما يتسنى له

---

(٩) حين تبين لليونسكو ، مع « المجلس الدولى للمتاحف » Icom أهمية وسائل الاتصال الجديدة ، فانها اعتزمت عمل « مجموعة لشفافات الفن الحديث (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠) تضم صورا ، ومنحوتات ، وأشياء أخرى ، من مختلف بلاد العالم ، باعتبار أن فنون هذه الفترة لم تعرف معرفة كافية ، وانها لم تستنسخ الا قليلا • وتشمل المجموعة أربعة « البومات » على شكل صناديق يضم كل منها حوالى ثلاثين شفافة • وفى أعقاب اجتماع أول للخبراء ، وضعت قائمة للفنانين دعيت فيها الى ابداء « تعليقاتى واقتراحاتى » • ولدهشتى تبين لى أن من بين قرابة ١١٦ فنانا المدونة اسماؤهم فى القائمة ، كان منهم خمسون أمريكيا ، وستة عشر فرنسيا ، وأربعة عشر ايطاليا ، وثمانية من الألمان ، والباقى موزعون على سائر جنسيات العالم • وقد وجهت لليونسكو خطابا ابديت فيه سوء هذا الرأى المبتسر وانعدام التوازن المترتب عليه ، ولم أتلق أى رد على خطابى هذا واذا كنت أذكر هذه المراسلة التى لم تكتمل ، فلست أقصد بها التنويه بمغامرة شخصية ، وانما لأوضح مظهرا أساسيا من مظاهر السلطة بالنسبة الى الفن • وسوف يعلن عن الألبومات الأربعة التى تضم ١٢٠ شفافة بعنوان « الفن المعاصر » (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠) ومن الواضح أن المجموعة النهائية سـوف تتخذ لدى المنتفعين بها ، من جامعات ومدارس ومتاحف ومؤسسات ثقافية من كل نوع ، وتحت سـلطة اليونسكو صورة الوثيقة النموذجية ، ان لم تكن موضوعية • ولنا أن نخمن مدى التقلبات والضغوط التى استخدمتها الايديولوجيات والمصالح فى هذا السبيل • وقد عادت أخيرا (شفاهة) أن اليونسكو قررت تنفيذ مشروعها •

أن يكشفه أو يستذكره عن طريق الصوت ، فهو بذلك يحيط الجمهور علما ، بأسلوب موجز ، بالمعارض الرئيسية • وهو من جهة أخرى قد طور أسلوبا نجح فى الوقت الحاضر ، يتمثل فى لقاءات ومحادثات مع الفنانين ، والنقاد ، وجامعى التحف ، ومديرى المتاحف ، ونادرا مع التجار (مما يدل على أن الفكرة التقليدية عن الثقافة لم تزل ، فيما يتعلق بالفنون تنفر من الواقع الاقتصادى) • الا أن لهذه الأساليب قواعد ، لا ندهش اذا اكتشفنا أنها قد لا يكون لها صلة بالموضوع المعالج • فاذا تجاوزت الاذاعة نطاق المحادثة الموجزة ، فالمتبع ملء بعض الفراغات بفواصل موسيقية ، ان لم يكن بصفحات أو فقرات اعلانية • هذه الضروب من الخلط التى لم تعد تدهش أى انسان ، تظهر مع ذلك قدرة هذا الوسيط • ثم ان المحادثة تميل الى أن تكون فى صالح الفنان أو المخاطب الذى يجرى معه الحديث ، الشىء الذى يجد المستمع صعوبة فى التحقق منه اذ تنقصه الصورة • وعلى ذلك فالمعتاد الثقة بما تبثه الاذاعة اللاسلكية •

على أنه لما كان المسئولون عن الراديو لا يعتبرون هذه الثقة قائمة بالفعل ، أو أنها صحيحة ، فانهم يفضلون الاتجاه الى نمطين من الاذاعة ، يتأكد لهم بداهة (أو تقنيا ؟) أن بثهما سوف يضمن القبول : ذلك اما بصيغة الرثاء عند وفاة فنان كبير (وهكذا يطيب للراديو أن يؤدى واجبه الاجتماعى بالاسهام فى الطقوس) ؛ واما مبادرته ، فى مناسبة عرض مثير ، بتنظيم مناقشة فى الموضوع ، استجابة لنزعته الديموقراطية والتنفيسية ، ولكن هدف المناقشة غالبا هو استثارة اهتمام المستمعين عن طريق « التابل » المعتاد لدى وسائل الاعلام ، الا وهو الجدل الكلامى •

هل التليفزيون الذى يقرن الصوت بالصورة فى وضع أفضل ؟ الواقع أن الاذاعات المخصصة للفن ، وهى ليست كثيرة ، تنتج وتبث بانتظام بمعدل استماع، ولو أنه لم يزل ضعيفا فانه يفوق كثيرا عدد الزوار الذين يترددون على معرض ما • ولم يفت الغاية التربوية لهذا الوسيط الهائل على أذهان مؤسسى التليفزيون بأمريكا ، وحتى على « الجمعية الأهلية للمذيعين » التى عبرت عن هذا الفكر تعبيرا ساميا يستحق كل ثناء ، فى تصريحها لعام ١٩٦٩ (فى العدد الرابع عشر) : « التليفزيون التجارى وسيلة قيمة لتعزيز التأثير التربوى والثقافى بالمدارس ، ومعاهد التعليم العالى ، والبيت ، والكنيسة ، والمتاحف ، والمنشئات ، وسائر المؤسسات المكرسة للتعليم والثقافة •• » (١٠)

ونحن نعلم ما فيه الكفاية عن تطور التليفزيون الأمريكى ، وما صارت اليه هذه التصريحات الصادقة • فالاحتكار الذى تزاوله بالفعل محطات الاذاعة التجارية الثلاث الكبرى ABC, CBS, NBC يتحكم فى اختيار الاذاعات التى لها صلة بالمعنيين ومضمونها • أما نظامنا الأوروبى القائم على احتكار الدولة (باستثناء ايطاليا)

---

(١٠) Robert Budbage, jean Cazemajou, andre, Kaspi, Presse, radio et télévision Etbts-unis aumand colin, coll. u 2 no 18. 181, Paris 1972, p. 356.

فانه يتضمن من بلد الى آخر تنوعات سمتها المشتركة أنها تكفل للتليفزيون اتجاها تحتفظ السلطة السياسية لنفسها بالحق فى تعريفه (هل لنا أن نذكر المجادلات التى تتتابع فى فرنسا بشأن القانون الخاص بالوسائل السمعية البصرية ؟) •

ان دخول الاذاعة فى مجتمع كمجتمعنا هو الشرط الأساسى لكل من يعتمد على الشهرة فى حياته (وهذه هى حال المنتجات الرفيعة ، كمنتجات رجل السياسة ، وفنان المنوعات ، وأى فنان)(١١) • ويتبين لنا أن حول مثل هذه السلطة التى يمكن أن نسميها سلطة « وسائل الاتصال الجماهيرى تكثر الأطماع والأهـــواء والمؤامرات والدسائس ، والشهرة لمن يستطيع اختراق الحشد الذى يتدافع هناك • الناس يوم القيامة ينقسمون الى مختارين وهالكين ، أما التليفزيون فانـــه لا يعـرف الا بعض المختارين ، وهم فضلا عن ذلك مؤقتين •

ترى كيف يعامل هؤلاء ؟ ان المقالة التى تظهر فى صحيفة ، يوقع عليها كاتبها، والأمر كذلك ومن باب أولى فى شأن الكتاب ، أما التليفزيون ، وهو مشروع متعدد الأقسام ، فانه على العكس من ذلك يقدم ، حتى بأمر المخرج مجموعة من الاخصائيين (وتظهر أسماؤهم فى مقدمة الفيلم ، مما لا يكترث له الجمهور) • والقرارات التى تصدر باعداد برنامج اذاعى هى الأخرى عديدة ، يؤثر فيها بشدة عامل التكلفة (فأقل تمثيلية تتكلف ملايين الفرنكات ؛ أما الاذاعة المسماة ثقافية فانها تتكلف مئات الألوف من الفرنكات) ، ولا تعتمد التكلفة نتيجة لذلك الا اذا وصلت الاذاعة الى المشاهدين فى نطاق يقدر أنه كاف لتغطية التكلفة • وعلى ذلك فهناك نزعة قوية ، ان لم تكن « طبيعية » لتوجيه الانتاج تبعا لهذه الدلالة التى ان لم تكن مدونة صراحة ، فانها مع ذلك قائمة • وهناك انحراف يؤثر فى كل من الاختيار والمعالجة : فاذاعة خاصة بمبوات كريستو Christi لها من الفرص ما يتيح لها التفوق على اذاعة مكرسة لنقوش رمبرانت (دون النظر الى قيمة هذه أو تلك) •

ويتبدى منطق التليفزيون لا فى مصدره فحسب ، ولكن أيضا فى استقباله • ودون أن تتناول بالبحث التأثيرات المتعلقة بالاستنســاخ الفوتوغرافى ـ كتخفيف التباين ، وضبط الصورةوزاوية الرؤية ، والتفاصيل ، الخ ـ ينبغى بتباين كيف تجتهد الكاميرا بازاء عمل تشكيلى ، ساكن بوجه عام فى مضـاعفة حركات « الزوم » (أى تقريب الكاميرا أو ابعادها بسرعة ـ المترجم) والتنقلات لاستثارة حركة الوسيط الضرورية بأى ثمن • ولكن الشىء الأهم هو أن الادراك الحسى عند مشاهد التليفزيون ليس ادراكا حرا ، ونحن لا ننتبه الى ذلك ؟ اذ يسيطر على هذا الادراك من أوله الى آخره كل من الكاميرا والمونتاج • ويضاف الى هذا الادراك الحسى قرارات البرمجة التى تتحكم فينا بأيام وساعات محدودة •

---

(١١) قال دارهول Warhol مازحا انه يسمح لأى انسان ان يكون مشهورا فى العالم كله لمدة خمس دقائق •

هذا العرض السريع لوسائل الاعلام يوضح المقتضيات السياســية والتقنية والاقتصادية التى تؤثر بقوة على اختيار الاذاعات وطبيعتها · حقا ، ليس هناك آية تقنية ، بما فيها الخاصة بالحديث أو بالكتاب ، واضحة كل الوضوح · ذلك أن كل شرح هو انشاء ، وكل اتصال هو عمل يتعلق بالرموز ، ومن ثم بأشياء مصطنعة · ولكن وسائل الاعلام التى تستعين بالصورة ، وبخاصة التليفزيون الذى يجمع ويضم الصوت والصورة والحركة ، تعطى أكثر من غيرها الشعور أو الاحساس بالواقع ؛ وهى أكثر قابلية للتصديق ، لسببين : أولهما لأنها تلمس مباشرة الأحاسيس التى تساعدنا على ادراك ما فى الحياة الواقعية من أشياء ، وأهم هذه الأحاسيس على أية حال هى السمع والبصر ، والاحساس بالحركة ، ثم لأن الرسائل لم تعد توجه فقط الى أوساط منتقاة ، وانما تستهدف الجمهور العريض ، وتعمل على الوصول اليه · فضلا عن ذلك ــ وليس هذا أقل قدراتها ــ فانها تعمل على وجه التقريب عملا متصلا مستديما ، بخلاف الكتاب الذى يفتحه الانسان ، ويغلقه ، وقد يعود اليه ، أو يلقيه جانبا ويسبح فى أحلامه ، وقد يعترضنى البعض بأنه يمكن أيضا غلق جهاز الاستقبال وفتحه · وأثبتت التحريات أن هــذه الحرية ، بحكم العادة ، ليســت الا وهما من الأوهام · ولابد من الاعتراف بأن وســائل الاعلام الجماهيرى لها فى نهاية المطاف قدرتان فى نطاق علم الوجــود (الأونطولوجيا) : فهى من جهـــة تعمل على توجيه الرسائل التى تبثها على غرار الحقيقة الواقعة ؛ وهى من جهة أخرى تجعلنا نكتسب سلوكيات تصبح بعضا من طبيعتنا · فهوائى (الاذاعة) يسود فى الفضاء ، كما يسود على وجه الأرض · ولست أريد العيب فى وسائل الاعلام الجماهيرى ، ولكن أقصــد فقط وضعها فى مكانها الحقيقى ·

وقد تراءى لسوق الفن منذ بضعة عقود ، أسوة بسائر الأسواق ، أن توثق عراها بأن تنظم بصفة دورية بعنوان « سوق الفن » لقاءات بين أصــحاب الشــأن الرئيسيين · ومن أشهر هذه الأسواق ، وأكثرها ازدهارا ، سوق «بال» Bôle واحتذى الكثير من البلاد حذو هذه السوق · ومبدأ سوق الفن بسيط ، وهو واحد تقريبا فى كل الأنحاء : فتدعى قاعات عرض التحف الفنية لتقيم منصاتها فى الأماكن التى يؤجرها لها بالأمتار المربعة منظمو السوق ، وذلك بوجه عام لمدة قصيرة ، لأسبوع أو أسبوعين · وليس ثمة ما يميز فى ذهن الشركة المالكة أو المديرة (رغم التصريحات البليغة) بين سوق الفن وأية سوق أخرى ، كأســواق الأدوات الآلية ، والأدوات الكهربيــة والمنزلية ، والملابس الجاهزة ، الخ ؛ والأمر بالنســبة اليها ــ وهذا من حقها ــ أن « تبيع » ساحتها بأفضل الشروط ، وتكفل من جانبها أفضل أساس ادارى وتقنى ، وخدمات صحفية ، وعلاقات عامة · وعلى ذلك فلا جناح فى أن نضيف أن الأعمال الفنية تتمثل فيها بصفة أنها من السلع · ومع ذلك فهذا ما يقلق بال الزائر غير العارف بالحقيقة · وتتوالى المنصات حتى مدى البصر · وحتى اذا كان بعض صالات العرض تهتم بتنظيم الحيز الذى تشغله ، فان معظمها يكدس معروضاته فى

مساحة ضيقة خاصة اذا كانت قيمة الايجار مرتفعة • وليس ثمة ما يشبه هذا فى معرض الفن الذى اعتدنا مشاهدته فى المتاحف !

وللمشروع على الأقل الفضل فى أنه واضح كل الوضوح ، حتى مع تكدس المعروضات بلا نظام ، فهو فى الحقيقة عملية تجارية ، وذلك يبرر تصرفات المنظمين الذين يقدمون فى ختام السوق تقريرا للعرض الذى جرى ، وذلك فى نشرات بعيدة عن أية اعتبارات نقدية أو جمالية ، وانما تهتم فقط بحجم المبيعات ، وأرقامها المسجلة •

هذه الأسواق التى كثرت فى البلاد الرأسمالية (وآخرها السوق التى افتتحت منذ قليل فى مدريد) تؤدى دور البورصات ، وفيها يستقر أو يتقلب سعر الفنانين تبعا للمبادلات التى يجريها التجار ، وهى أيضا المكان الذى « تجرب » فيه « قيم جديدة » (اللهم الا اذا زاد الطلب على العرض !) • أما الجمهور العريض فانه لا يذهب الى تلك الأسواق لأنه اعتاد أن يعجب (بالمعروضات) لا أن يبيع ويشترى • ولكننا نقابل هناك — الى جانب التجار الذين يمارسون التجارة — جامعى التحف ، والنقاد ، ومديرى المتاحف ، وأمناءها • ويزداد تهافت التجار على هؤلاء الاخيرين خاصة اذا كانت المؤسسة التى يديرونها كبيرة ، ومن ثم يرجى أن تقدم على الشراء • وهكذا أصبحت أسواق الفن فى أقل من عقدين من الزمان أداة تنظيمية ، تتولى تنظيم سوق الفن ، ومن ثم تضفى عليها أهمية متزايدة •

وفى الامكان أن نتحدث بمثل هذا عن عنصر آخر ، هو « البيع بالمزاد » • حقا ، كانت هذه البيوع موجودة منذ زمن بعيد ؛ ولكن بيوتا (تجارية) مثل سوتبى Sotheby ، وكريستى Christi اللذين اشتهر اسماهما فى الوقت الحاضر قد اكسبا البيوع بالمزاد أهمية كبيرة توجها نجاحها المالى الذى رددت الصحف صداه على نطاق واسع فأعمال فلا سكويز ، وسيزان ، ومونيه ، ورمبرانت « تربح » ملايين الدولارات • وبيكاسو الذى توفى منذ بضع سنين ، وصلت أعماله الى أرقام قياسية ، ينافسه فيها « رالى » الذى لم يزل على قيد الحياة • وحديثا مست لوحة « سر الرغبة » حاجز المليون دولار • والجمهور ، فى مباريات الرغبة هذه التى لا مكان فيها الا لأرقام قياسية تحطمت أو يراد تحطيمها يعتبر اجمالا من قبيل الألغاز وجود أناس يتمتعون بثراء كاف يسمح لهم بأن يكرسوا لشراء لوحات أو منحوتات مبالغ طائلة تعادل فى نظرها قيمة مستشفى أو مدرسة • هذه الملاحظة ليست مجرد استطراد ، ولكنها تظهر الى جانب البعد الاقتصادى للفن بعده الاجتماعى • والطبقات الغنية وحدها هى التى تتنافس فى الحصول على أعمال كبار أساتذة الفن • أما سائر الطبقات فانها بعيدة عنها حتى المؤسسات العامة فانها تظهر غالبا بمظهر المنافس سيىء الحظ (اللهم الا فى حالة استثنائية متعلقة بحق الشفعة) •

وثمة نتيجة أخرى خادعة : فهناك الكثير من التحف الرائعة التى يعتقد الناس ،

أو يريد البعض حملهم على الاعتقاد بأنها تنتمى الى التراث العام،وهى مع ذلك في أيدى بعض الأفراد ، وينبادلها ملاك من الأفراد • حقا ، كثيرا ما تظهر هذه التحف فى معرض عام ، بشرط أن يوافق صاحب المجموعة على عرضها ، وأن تكون مصـــاريف التأمين الباهظة على عاتق المتحف • وما أن ينتهى المعرض حتى تعود التحف المستعارة الى أصحابها الذين يرون سعرها وقد ارتفع بفضل المعرض والدعاية التى عملت لها ، وأنها على أية حال قد زادت شهرة•وهناك كثير من جامعى التحف يقدمون هبات سخية، ومنهم من يترك عند وفاته هبات كبيرة تحمل اسمه • مثل هذه الهبات يستفيد منها بنوع خاص المتاحف الأمريكية ، وكذا وبقدر أقل المتاجف الأوروبية • هذا لا ينفى أن فكرة التراث المتقدمة كثيرا فى مجال الفن تنازعها القوتان الاقتصادية والاجتماعية اللتان تنتفع بهما الطبقات الثرية •

وختاما لهذا البحث ، أتناول بايجاز حالة « البينالى » وأقصد به ذلك النمط من المعارض القومية أو الدولية التى تنظم بصفة دورية (كل عامين) في بلد أو أكثر(١٢) • وتبعا لنظامها الأساسى الذى يختلف من حالة الى أخرى ، فانها تخصص أحيانا لمجموع الفنون التشكيلية ، وأحيانا لنمط تعبيرى واحد ، كالتصوير ، أو النقش ، أو النحت ، أو السجاد ، الخ • ويعهد بتنظيم هذه المعارض بعامة الى لجنة أو مدير يتولى توجيـــه الدعوات ، سواء مباشرة — فى حالة المندوب العام ، أو عن طريق المندوبين الوطنيين الذين تعينهم حكوماتهم ، أو بمعاونة « لجنة تحكيم » مكلفة بالاختبـار • والهـــدف المشترك ، رغم تنوع التنظيمات هو تزويد الجمهور ، خلال فترة معينة (أطول كثيرا من الفترة الخاصة بالأسواق) بمعلومات ذات طبيعة وأبعـــاد دولية • ومهمـا كان الغرض المنشور والمعلن عنه ، فليس هناك مثال يثبت عدم وجود قوى ممثلة فيها • فهناك أولا القوة التى تعمل على تحقيق المشروع • هذى مسألة تتعلق بالمال كما تتعلق بالخطوة والاعتبار • فالمدينة التى تبادر بتنظيم هذا العرض تأمل بوجه عام أن يأتيها اذا نجح بالزوار وبالشهرة فى آن واحد • والسياحة أصبحت باسهامها عاملا له وزنه فى مجال المالية العامة • فاذا لم يكن من حظ المدينة أن تكون شبيهة بمدينة كالبندقية المعرضة لنوعين من الفيضان : فيضان البحر ، وفيضان السياح ، أو أن تكون من العواصم أو المدن التاريخية التى تشيد بما فيهـــا من ثروات وآثار وأعـــلام تدرج ملخصات عنها فى اعلانات ، فانه لا بد لهذه المدينة من البحث عن عناصر لجـــذب (السياح) وحصرها • فمفاتن الطبيعة (من جبال وبحار وشمس) تشكل مصادر ممتازة للدعاية • غير أن الالتجاء الى نوع من السياحة يقال انها ثقافية يتزايد باستمرار • فمدينة مثل « كاسل » Kassel لا يمكن أن يقال انها تفتن الناس بذاتها ، قـــد اكتسبت شهرة عالمية بفضل متحفها الشهير Documento الذى يشهد مع كل معرض يقيمه وفود من مشاهير رجال الفن•ولم يعد هناك مدينة أو قرية لا تحرص على اكتساب

(١٢) لسهولة الشرح أخصص لكل هذه العروض ، سواء كانت معارض تقام كل سنتين (بينالية) biennale أو كل ثلاث ، أو أربع سنوات ، أو « دوكونتا » ، أو صالونات الشباب ، مصطلح البينالي فكل هذه المعارض لها طبيعة مشتركة وهى أنها تقام بصفة دورية فى مكان معين •

آيات الفخار بأن تقيم مهرجانا • ويمكن استغلال كل الأشكال التعبيرية ، بشرط أن يبقى محل للتصوير والموسيقى والنحت والرقص والباليه والأوبرا والغناء والانشاء ، والمنوعات ، والأشرطة المرسومة ، والرسم الترلى ، والسينما(١٣) ، والفيديو ، الخ • ويمكن أن يزدهر المهرجان فى بعض البلاد حتى ان لم يبق به مكان لبعض هذه الأشياء(١٤) •

أما بخصوص العرض نفسه ، سواء كان من نوع « البينالى » أو المهرجان ، أو الصالون فالواضح أنه الى جانب المصالح السياحية ، تتجلى قدرات السلطة الداعبة (للعرض) ، أو المكلفة بالاختيار • ففى حالة المندوب العام ، تنشط ، رغم ضروب الجهر بالموضوعية المعلنة (ان كانت كذلك) العلاقات والصلات الشخصية • وفى أسلوب المندوبين الوطنيين ، تجرى الدولة من دول الشرق اختياراتها ؛ أما فى بلاد الغرب فان هذه الاختيارات ان لم تقترح فانها توجه بمعرفة المندوب نفسه • وما أن يجرى عرض دولى حتى تكشف السلطة السياسية عن مقاصدها ، وتزيح النقاب أحيانا عن وجهها كله •

ومع أن نظام لجنة التحكيم كان عرضة لبعض ضروب النقد الفردية ، فانه لم يكن أبدا موضع اتهام ، ولو بصفة مخففة هنا وهناك بعد أحداث مايو عام ١٩٦٨ • وهذى ظاهرة عجيبة ، خاصة وأنه فى عصرنا الحاضر ، لم تنج منها أية سلطة سياسبة أو اجتماعية أو أخلاقية أو دينية(١٥) • وتجرى الأمور كأن عالم الفن فى حاجة الى

---

(١٣) أقامت مدينة كونياك Cognac وتعداد سكانها حوالى ١٠ ٠٠٠ نسمة مهرجانا للأفلام البوليسية ، تأمل بواسطته ، بالاضافة الى فائدة العرض نفسه ، أن تحث مؤلفى الروايات البوليسية أن يغيروا من سلوك الشخصيات فى ناحية واحدة على الأقل • فثمة دراسات أجراها بعض الاخصائيين الجادين فى علم الاجتماع أبانت أن المجرمين والمخبرين يفضلون شرب الوسكى • فهل يكون من آثار مهرجان كونياك أن تستبدل بالويسكى ، على الأقل جزئيا ، المشروب الروحى المصنوع من العنب ؟ ••••• هذا الحافز عبر عنه دون مواربة أحد المسئولين عن المهرجان فى ميكروفون « فرانس انتر » France Inter فى شهر مارس ١٩٨٢ •

(١٤) قد يعترض البعض بأن مثل هذه العروض تكون فى الغالب خاسرة ، وهذا هو الواقع • على أن تقديرا أكثر دقة للموقف يظهر أن المقالات الصحفية ، واذاعات الراديو والتليفزيون ، تكلف المدينة المنظمة للمهرجان بقدر ما تتكلفه الاعلانات الدعائية الى يجب أن تؤديها حتى « تبيع » للسياح شارتها المميزة • ويكفى أن نرى ضراوة المعارك التى تشنها المدن بعضها على بعض ، فى مجال آخر من العروض ، للحصول على امتياز تنظيم الألعاب الأوليمبية •

(١٥) حقيقة لا تقل عنها غرابة : وعلى قدر علمى لم تكرس لها أية دراسة متعمقة • ويلاحظ أن أعضاء لجنة التحكيم أنفسهم تعينهم الشركة المنظمة ، أو فى حالة المشروعات العامة التى ينبغى دراستها بالتفصيل ، تعينهم السلطة السياسية • ويقوم الأشخاص الذين يلتجأ اليهم فى هذا الخصوص بدور « الخبراء » ، ولما كان هذا اللقب نفسه لا وجود له بهذه الصفة (اللهم الا فى بعض البلاد ، فى الجمارك والمحاكم) فانهم يدعون لهذه المهمة اعتبارا لشهرتهم أو لأهمية وظائفهم • نضيف أنه اذا كانت لجنة التحكيم هيئة ثابتة نسبيا ، فان أعضاءها ليسوا كذلك • ولأسباب ترجع الى التنظيم أو الى السلطات العامة ، يجرى تغيير الأعضاء ، ومن ثم تتوقف سلطتهم ، بصفة جزئية على السلطة الي تعينهم • ومع ذلك فالواقع أن =

خبراء مؤهلين قانونا لاختيار أولئك الجديرين بأن يتميزوا عن غيرهم ٠ ولكن لهـذا التمييز نتائج خطيرة بالنسبة الى كل من الفنانين والجمهور ؛ فحينما تقرر لجنـة التحكيم اختيار حوالى ستين فنانا من بين مئات أو حتى آلاف الفنانين الذين تقدموا اليها ، فمن الواضح أنها تكافىء المختارين الذين يراد من الجمهـور وحـده أن يعترف بهـم(١٦) ٠

أما بخصوص الجوائز التى جرت العادة على منحها فى العديد من المعارض الدورية (البيناليات) والتى تختص لجنة التحكيم بتعيين الفائزين بها ، فالواضح أن الفائزين يستفيدون من جائزة اضافية تقرن التفوق بالشهرة ٠ والعجيب أن غالبية الفنانين يتظاهرون باحتقار الجوائز التى يعتبرونها بمثابة مكافأة فى غير أوانها الصحيح ، أما الذين يفوزون بها فانهم يبذلون عناية فائقة في اثباتها فى كل طبعة من «كتالوجاتهم». فقوائم الجوائز تتطلب ذلك ! وشيء آخر لا يقل عن هذا غرابة ، ذلك أن لجنة التحكيم المكلفة بتخصيص الجوائز تعلن دائما أنها تتمسك بالجودة وحدها ، الأمر الذى يكون مصادرة على المطلوب لو أن عصرنا الحاضر لم يرفض بالفعل كل المعايير ٠ لذلك فان تخصيص الجوائز فى وقتنا الحاضر يدين كثيرا لتشكيل لجنة التحكيم ؛ وبدون تفهم مشترك ، فأن السلطة الثقافية عامل له وزنه عند أعضاء لجنة التحكيم ٠ ترى كيف تتجلى هذه السلطة ؟

فى ممارسة لجان التحكيم الدولية عملها ــ وهذى ظاهرة ترجع الى بضعة عقود مضت ــ يتبين لنا ، خلاف الضغوط الشخصية ، وهى نادرة ، أن اعـداد القرارات يخضع لنوعين من البواعث : أولهما أن لجنة التحكيم تميل الى تفويض الأمـر الى الفنانين « المعترف بهم » أو الذين هم فى سـبيل الاعتراف بهم ، أى الى من امتلكوا ناصية عالم الفن ٠ ثانيا ، تميل اللجنة الى تمييز ما لم يره أحد من قبل ، مما يعتبر ، خطأ أو صوابا عملا مبتكرا (ونتصور هنا حـدة المناقشات) ٠ وعلى ذلك فالشيء « الجديد » فى الفن ، فى مجتمع يتغير بسرعة ، كمجتمعنا له قيمة مفضلة مثلما لـه فى أى انتاج آخر ، مع مراعاة الفوارق ٠ والمزايدة ليست هاهنا مستبعدة ٠ فبعض الفنانين ، وبخاصة الأذكياء ، يعرفون كيف يحتفظون بجهودهم الى يوم افتتاح المعرض حيث تنظر الصحافة والراديو والتليفزيون أن تجمع المعلومات عن هذا « الحدث » فى حينه ، فتظهر فى الصفحة الأولى من الجريدة (مثال ذلك ، الآلة التى صنعها تنجلى Tinguely وأثار بها مشاعر الجمهور أمام قبة كاتدرائية ميلان ٠٠٠٠ وهنـاك أمثلة كثيرة لا تحصى !) ٠

وهكذا أصبحت المعارض الدولية المشتركة وسيطا خاضعا ــ كسائر الوسطاء ــ

= عضو لجنة التحكيم الذى يخرج يجد فى الكثير من الاحيان لجنة تحكيم أخرى تعينه ٠ وعلى ذلك فان عالم الفن به ناد لأعضاء لجان التحكيم ! ٠

(١٦) هذى هى حال البينالى الدولى للسجاد بلوزان الذى يعمل تبعا لمبدأ « المسابقة المفتوحة » ٠

لدورية تلزمها بأن تتجدد من عرض الى آخر • والاهتمام بالمعلومات ـ وهو الهـــدف الأصلي الذى له حق الأولوية ـ يتغير تبعـا لمقتضيـــات تغيير المضمون والديكور • ولتعزيز الاهتمام ـ وهى شيء مرغوب فيه على الدوام ـ يبتغى الابهار ، لا التعميق ، وانتاج التأثير القوى impact • هذا المصطلح المقتبس من علم القذائف يعبـر تعبيرا رائعا عن قلب الأشياء • ويمكن أن نقول فى نهاية المطاف ان العروض الدولية ، مثلها مثل قواعد اطلاق النيران ، أماكن يجرى بها اختبار أفضل « القذائف » (من فنانين ، وفائزين بالجوائز ، وعروض) ، تلك التى تختـارها وســائل الاعـــلام الجماهيرى لتصيب بها مرماها العام • وثمة مثال محدود ، ولكن له مغزاه ، يتمثــل فى أبطال « فن الجسم » الذين يقولون ان المهم فقط هو لغة الجسم ، ولا يكفون عن ركوب الطائرة والطواف بها حول العالم لأداء طقوسهم فى مواجهة الكاميرات •

اكتفيت حتى الآن ـ مراعاة لسهولة التحليل ـ أن أتصدى لممثلى عالم الفن ، مع الرجوع أحيانا الى الصلات التى يوثقونها فيما بينهم • غير أن ما ينبغى مواجهته هو أهمية ما يجرى بينهم من تفاعلات مضافا اليها وسائلنا الحديثة ، أهمية ينبغى مجابهتها ، وليس فى وسعى أن أعطى عنها سوى فكرة بسيطة • ان مصطلح « الانتاج الفنى » الذى يحل التدريج محل مصطلح « الخلق الفنى » لا بد أن يحملنا على الحذر ، فليس ثمة انتاج لا يتطلب استخدام أساليب وأبنية خاصة ، وبالتالى سلطات ، وهذه السلطات تتسع فتقسم العالم دون أن ندرك ذلك الى أشكال محـــددة بقـــدر ما هى متفاوتة • فاذا كان هناك « خلق فنى » ، ولا شك أنه موجود كمبدأ فى كل البلاد ، دون تفرقة بسبب الجنس أو الطبقة الاجتماعيـة ، فالأمـــر يختلف بالنســـبة الى « الانتاج الفنى » الذى ينشأ وينشط فقط فى أماكن محددة •

وأشير بعبارة « أماكن ساخنة » الى أقوى شكلين : نيويورك وباريس ، وعبـارة « أماكن فاترة » ، ودون ترتيب تدرجى الى : لندن ، وميلان ، وكولونى ، وأمستردام ، وبضع مدن كبيرة أخرى • أما باقى العالم ، وبخاصـة العـــالم الثـــالث ، فهو ليس الا « منطقة باردة » ، منطقة لا يجرى فيها شيء(١٧) •

« والأماكن الساخنة » هى التى تبلغ فيها التفاعلات بين وكلاء عالم الفن أقصى درجات الكثافة والتركيز ففنانو هذه الأماكن تؤثر فيهم « قوة جذب مركزى » : فاليها ينجذب الجميع ، فيستقرون بها بصفة دائمة أو مؤقتة ، أو يتوقفون بها للزيارة أو

---

(١٧) هل من الضرورى ايضاح أن « منطقة لا يجرى فيها شيء » لا تعنى بالمرة أنها خاوية خاملة ، ولكن فقط أنها « لا تنشط » بفعل ظروفنا الغربية ، ومن ثم لا ينطبق عليها نموذجنا •

هناك أيضا ملحوظتان : أولا ، اننى أقصد البلاد ذات اقتصاد السوق ، واستبعد البلاد ذات النظام الاشتراكى أو الشيوعى ، ثانيا ، يبدو لى استخدام المصطلحات معبرا عن النفوذ الذى تمارسه أمريكا ، وكان فى وسعى أيضا أن اتكلم عن « اماكن ساخنة » Places chaudes ، و « أماكن فاترة » Places tiectes ، و « مناطق باردة » aires fraitdes ، وللقارىء أن يختار المصطلحات التى يفضلها •

حضور معرض ، أو يحلمون بها فقط • وقوة الجذب المركزى بهذه الأماكن لها أهميتها : ففى هذه الأماكن تتخذ وسائل الاعلام الكبرى مقارها ، وتتقرر الاذاعات التى لهـا شهرة عريضة • وبالنسبة الى هذه الخصائص تكون « الأماكن الباردة » على مستوى أدنى • ولست فى حاجة الى أن أضيف أن « المناطق الباردة » تنعدم هذه الخصائص بها على وجه التقريب(١٨) •

وفى عصر تسيطر عليه وسائل الاعلام ، أصبحت « الأمـاكن السـاخنة » ، وبدرجة ما « الأماكن الفاترة » هى المراكز الرئيسية لسلطة الاذاعة والنشر ، فهى التى تملك وتصنع وتستغل « مصدر المعلومات»(١٩) • فصوت أمريكا الشمالية يطغى على صوت أمريكا الجنوبية فيجعله كالهمس • أما فى أوروبا ، وحتى مع كثرة الأصوات بها ، يستمر صوت باريس عاليا وينطلق الى أبعاد كبيرة •

وثمة نتيجة أخرى ، تبدو فى تقسيم الفنانين الى طبقات : فمنهم فنانون دوليون ، ووطنيون ، واقليميون ، ومحليون • والواضح أنه لا يوجد فنان ولد « دوليا » ، فهو دائما وأول كل شىء بالضرورة « محليا » • ولكن اذا كان صحيحا أن الفنان الدولى لابد أن يكون فى الواقع محليا ، فليس هناك مثال لفنان محلى يستطيع أن يدخل فى النظام الدولى دون اعتراف رسمى بصفته الدولية اما فى نيويورك أو فى باريس ، وان أمكن فى الاثنتين •

ولعلنا نتمرد على هذا الوضع الذى ينزل بالفنانين الى وضع لاعبى كرة القـدم • ذلك أن نموذج التنافس قد امتد فشمل كل النشاطات بما فيها الفن ، وأن المحاولات التى تبذلها بصفة دورية بعض البلاد للارتقاء بفنانيها لا تغير شيئا فى وضعهم ، اللهم الا تثبيتهم على المستوى القومى • وعلى ذلك فالأماكن الساخنة هى تلك التى يتبين فى عالم الانتاج الفنى أنها قادرة على انتاج الفنان (والفن) الدولى •

خاتمـــة :

رأينا فى البداية أن الفن يعتبر بوجه عام ، وخصوصا فيما مضى نشاطا متميزا عن سائر النشاطات ، يؤدى الى معنى محسوس نعرف بواسطته كيف نكشف النقاب

---

(١٨) يتطلب تمييزى هذا ملحوظتين : أولا ، أن « الأماكن الفاترة » Places tiêdes تتعرض لتنوعين كبيرين ، وقائمة المدن التى ذكرتها بعاليه ليست بالمرة كاملة شاملة ، ثانيا ، تمييزى هذا قابل لتطبيق نسبى : ففى كثير من البلاد ، وهى غنية بعامة ، توجد « أماكن ساخنة Places chandes وهى عواصم ، فى مقابل « الاقليم » ، وبين الاثنتين مراكز نشيطة(أماكن فاترة) cool places وهى بضع مدن كبيرة •

(١٩) المجاز هنا خادع : « فالمصدر » هنا يشير الى ظاهرة طبيعية ، فى حين أن الاعلام نشاط مصطنع ومنتج •

عن الحضارات ، هذا الى جانب الشعور الجمالى الذى يستثيره · انها رؤية « مثالية » يدعمها كل من تاريخ الفن ، والدور الذى تضطلع به المتاحف · وفى نهاية جولتنا نكتشف بشىء من الدهشة ، مختلط بشىء من المرارة أن النشاط الفنى فى وقتنا الحاضر يتشكل بقدر كبير تبعا للانتاج الذى يدخل فى مجاله أول كل شىء اعتبارات اقتصادية وسياسية وتقنية واجتماعيه · والاغراء قوى للاستنتاج من ذلك أن الفن ليس الا من شئون السوق ، وهذا ما يفعله معظم علماء الاجتماع · وحتى اذا حملنا كل شىء الى التسليم بهذه الفكرة ، فليس فى وسعنا أن ندفع عن أنفسنا بعض الحيرة · هذه الحيرة هى التى تحملنى على أن أعبر عنها ، مراعيا الدقة ، وأشترك بنفسى فى التحليل الذى قمت به ·

ويتميز مجتمعنا الصناعى (أو ما بعد الصناعى) بقدرته الهائلة على الانتاج الذى مدته المشروعات الوطنية ، والمتعددة الجنسيات ليشيع فى العالم كله · والغرض الذى يتوخاه أى مشروع هو بايجاز صنع أكبر قدر مستطاع من المنتجات بأقل تكلفة ، حتى يستحوذ على أكبر سوق ممكنة · والمنافسة فى هذا المجال لا رحمة فيها ، وكل الامكانيات تستخدم فى هذا السبيل بتوجيه من تكنولوجيا تزداد قوة باستمرار ·

ومن تحصيل الحاصل أن نردد القول بأن بيئتنا تتكون أكثر فأكثر من منتجات صناعية ، فهى نفسها حادث مصطنع تعرض أقطابها الفخمة مناظر مدهشة ومرعبة أيضا · وليس ثمة شىء ، فى طوكيو أو نيويورك ، أو ساوباولو أو مكسيكو : من الأغذية الى مستحضرات التجميل ، ومن السيارات الى أثاث المنازل الا وهو من منتجات الصناعة ، بما فى ذلك الفضلات ·

وسواء كان الأمر يتعلق بمنتجات للاستهلاك العام ، وهى كمبدأ رخيصة ، أو منتجات نادرة ، وهى لذلك غالية ، فان الطبيعة الأساسية لكل منتج ـ مالا كان أو خدمة ـ طبيعة مزدوجة : فالمنتج من جهة يفى بحاجة يمكن أيضا خلقها ، دليل ذلك تطور سوق « الماجنيتوسكوب » (شريط مغناطيسى لتسجيل الصور التليفزيونية) ، أو سوق السياحة ؛ ومن جهة أخرى فانه سهل المنال للكافة نظير سداد الثمن ، « والكافة » هنا هم فى الواقع الأشخاص الموسرون ·

أما النشاط الفنى فانه يتبدى بصورة مختلفة ؛ فهو أولا ليس من نتاج الصناعة ، رغم بعض المحاولات لخلق سوق « للانتاج المتتابع » (وسبق أن أشرت الى ذلك) ؛ وهو يحتفظ بطبيعته الحرفية : فاللوحات والمنحوتات تخرج من أيدى رجل أو امرأة أو مشغل أى منهما · ومع ذلك فان العمل الفنى ، بخلاف العمل الحرفى الذى يفى هو أيضا بحاجة ما ، سلعة أو خدمة ، وثمنه يحدده قانون السوق ، أسوة بالمنتجات ، ينفرد بخاصية مزدوجة ، وهى أنه لا يستجيب أساسا لأية حاجة (بالمعنى الموضح بعاليه) ، وأنه لا ثمن له يحدده قانون العرض والطلب ، الا اذا صار مجرد سلعة · وأخيرا فليس ثمة انسان فى حاجة الى أعمال مبرانت أو ليونارد أفنشى ، أو بيكاسو

(وقد تبين لى ذلك فى جزء كبير من العالم لا تثير فيه هذه الأسماء أى صدى ، فى حين نجد هناك الكوكاكولا ، والبيبسى كولا ، والتويوتا ، والمتسوبيشى ، وفيليب موريس .. فضلا عن الترانزستور ، والسيارة ، والثلاجة ....) . ويمكن أن نتصور أيضا فنانا يقرر الا يبيع شيئا (من عمله) ويحتفظ بكل شىء لنفسه (وهذا فرض غير اعتباطى ،وينصرف الى حالة العديد من أنصار الفن « الفطرى ») ، كما نتصور فنانا آخر يعتقد أن أعماله تضارع أعمال بيكاسو ، ويحدد أثمانها تبعا لذلك ، مع احتمال الا يجد هاويا يشتريها (وأعرف فنانا واحدا من هذا القبيل) .

والخصيصة التى ينفرد بها الفن ، وعلى الأقل الفنون التشكيلية هى أنها فى الأصل قيمة « خيالية » لا صلة لها بأية حاجة خلاف الحاجة الخيالية(٢٠) ، ولا مجال فيها لموضوع الثمن . الا أن الشىء الخيالى ، وهو ليس مرادفا للتعسفى ، أو اللاواقعى يشكل بعدا أساسيا للكائن الآدمى ، أو الاجتماعى .

والعمل الفنى من جهة أخرى هو فى آن واحد شىء مادى يعمل التاجر على تحويله الى شىء منتج حتى يتاجر به ، والجهد الذى يبذله لهذه الغاية يتمثل فى استطاعته تحويل الحكم القيمى الى حكم واقعى يتحدد نطاقه بقائمة الأسعار .

غير أن عنصر الخيال الذى يتضمنه العمل الفنى لا وجود له الا حينما يعترف به ويتسنى ادراكه كما هو(٢١) ، دون تحقيق علمى أو نفعى ، أو اجتماعى بسيط . ذلك أن الفن ينتمى الى الحكم القيمى ، وهو فى جوهره شخصى ، أو قائم بين الأشخاص. غير أنه لما كان الحكم القيمى يتوارى دائما فى جانب من الجوانب ، فان التاجر يجتهد ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أن يستخدم كل القوى التى رأيناها من قبل ــ من الفم الى الأذن الى الاعلان ، ومن الكتالوج الى التليفزيون ــ لكى يحمل الشركاء فى عالم الفن ، من جامعى التحف ، والنقاد ، ومديرى المتاحف ، ومنظمى المعارض ، الخ على أن يعملوا كوكلاء فى السوق . وهذا مشروع عسير يتطلب نفقات طائلة ، ويعلم التاجر أنه ليس مضمونا بالمرة .

---

(٢٠) ان طبيعة « عقد التمليك » تبدو لى ذات أهمية جوهرية لايضاح هذه النقطة . فالحاجة الى الحصول على سيارة (وهى منتج صناعى) أو منضدة من صنع نجار (وهى منتج حرفى) تشبع بعملية شراء تجعل منى مالكا للشىء . وبالعكس ، اذا كنت أمام لوحة الجوكوندا ، ففى وسعى أن « أتملك » قيمتها الخيالية ، غير أنه فى هذه الحالة لا يوجد نقل للملكية . فالتملك الرمزى لا يقل أهمية عن التملك المادى ، الا أنه فى الوقت الحاضر ، يعد كل شىء من أجل أن يتغلب الثانى على الأول ، بحيث أن الصناعة « الرمزية » أصبحت ممارسة شائعة : فبيع سيارة ، هو فى الوقت ذاته بيع شهرة نموذج ، وماركة . الا أن الحاجات الخيالية لم تصنع كلها بعد . والتملك لم ينزل بعد الى درجة الشراء . وينبغى أيضا التفكير فى الصناعة التى تسمح بتملك القيم الخيالية عن طريق التصوير الفوتوغرافى الذى يستبدل الصورة بالأصل ، فتصير الصورة من المنتجات .

(٢١) وهذا يتطلب تدربا تزاوله كل المجتمعات لايضاح عنصر الخيال الذى تحتاج اليه لتعيش ، والذى يطلق عليه اسم « ثقافة » ، ويقوم على أساس القيمة .

يتميز عالم الفن اذن ، ويظل يتميز عن سوق الفن العادى • وحتى اذا استمرت السوق فى التوسع ، فانها لم تنتقص من عالم الفن ، وهى لا تنتقص منه على الأقل فى الوقت الحاضر • ومهما زاد عدد السلطات ، واتفقت فيما بينها ، وتركزت ، فانها لن تنجح فى التخطيط ، مطمح كل سلطة ، والذى يسمح وحده بالتكهن • ان أقل تردد يعنى التعرض للخطر • فاذا اتفق النقاد ، وجامعو التحف ، وأمناء المتاحف ، ووسائل الاعلام فى كثير من الأحيان مع السوق ، فانه ينبغى مع ذلك أن يكون عندهم الشعور والاحساس ، وأحيانا الوهم بأنهم يعملون بحرية • وان التحامهم حتى ولو كان تعللا أو مجاملة لا يهبط حتى يصير مجرد تسليم بالواقع • وهم اذ يشتغلون فى كثير من الأحيان لغاية واحدة ، فانهم يتذرعون بأسباب مختلفة • والحكم القيمى الذى ينتفعون به يكفل لهم طرفا من العمل الذى يفلت أو يمكن أن يفلت من حتمية أحسن الأسواق تنظيما • عالم الفن هو بمثابة سديم ، أما سوق الفن فهو نظام ، والعلاقة بينهما هى علاقة تضمين ، وليست علاقة تطابق ، والتكهن الذى يشيع فى أحدهما ، يتلاشى فى الثانى • وعلى الرغم من تطبيق الأساليب العلمية والاقتصادية والسياسية ، من احصائيات ، واستثمارات ، وسياسة ثقافية ، يظل عالم الفن هو عالم الاحتمالات • فالواقع أننا نشهد فيه ولادة تعبيرات غير متوقعة ، وانفعالات ثائرة ، ونزوات تفسد النظام ، أو على الأقل تعرقل اقامته • وتزداد محاولات التحكم قوة ، ويظل عدم الاستقرار سائدا ، وتحتد المنازعات ، آية ذلك « أزمة » الفن التى نرثى لها ، والتى هى نتيجة حتمية لكل ذلك •

لابد فى هذه النقطة من تبديد غموض مصطلحى « الوكيل » و « الشريك » اللذين استخدمتهما دون تمييز فى الصفحات السابقة • « الوكيل » هو الذى يتولى داخل نظام ما وظيفة موضوعها هو موضوع النظام نفسه • والأمر كذلك بالنسبة الى سائر الوكلاء ، مهما اختلفت مسمياتهم ، فى كل المشروعات ، وعلى اختلاف الانتاج والشريك ، على العكس من ذلك يتطلب قيام علاقة من نمط ترابطى يتميز ، حتى فى نطاق المشروع باسهام قابل لأن يقدره الشريك • الوكيل موجود فى قلب الوظيفة التى يتولاها ، أما الشريك فانه يوجد حيثما تكون صفته « الشخصية » موضع اعتبار •

وبالرجوع الى موضوع الفن ، ننتهى الى ما يأتى : اذا كانت السوق تميل الى أن تجعل من المشاركين فى عالم الفن وكلاء فى النظام ، فان الوكلاء لا يتوانون فى العثور على شىء من أصلهم كشركاء (فى عالم الفن) أو الاحتفاظ به • والحقيقة أنه ليس ثمة تاجر جدير بمهنته ، أو ناقد ، أو مدير متحف ، أو خبير ، أو ربما أى مثمن ، مهما كان منضما الى سوق الفن ، لا يتحمس عند الضرورة لفنان مجهول ، أو لم يقدره أحد ، ولا يبذل جهده فى الدفاع عنه ضد عدم اكتراث الناس به ، بل أحيانا ضد مصلحته هو • ومما يشرف عالم الفن أنه غامض ، بمعنى أن الجزء القابل للتصرف فيه ، والذى يلتزم به الوكيل لا يتغلب نهائيا على الجزء غير القابل للتصرف فيه ، والذى يجعل منه شخصا يشترك مع أشخاص غيره فى احترام شخصيتهم •

ويزداد أثر السلطات العلمية والتقنية والاقتصادية فعالية فى وقتنا الحاضر فى طبعنا بسمة « الموضوعية » ؛ فالوظيفة هى الغالبة دائما ، سواء فى خصوص الموضوعات ، أو الوكلاء ٠ نرى هل السلطة السياسية أضعف سيطرة ؟ من حيث المبدأ ـ على الأقل فى البلاد التى يقال انها ديموقراطية ـ تنتج هذه السلطة من حرية المواطنين فى الاختيار ٠ ولكن الواقع أنها تحاط أكثر فأكثر بسلطات أخرى ، فتتخذ صورة « الدولة » التى تشل يد الفرد ، ليس فقط فى حياته المادية ، ولكن باخضاع خياله لبعض الايديولوجيات ، وهذا هو الشيء الأكثر خطورة ، على أن أية أيديولوجية ليست بالمرة ، فى أسوأ الفروض سوى « قميص جبرى » ، وفى حسن الفروض ، أداة مصطنعة لملء الفراغ ٠

والفن ، على العكس من ذلك ، ورغم الضغوط والاكراه ، التى هى أول كل شيء اقتصادية فى البلاد الغربية ، وسياسية فى البلاد الشرقية ، يتبدى فى عصر من التكتلات كعصرنا بخاصية مخاطبة الفرد أولا ومحادثته باعتباره فردا من الأفراد ٠ والبعد الجمالى (الاسطاطيقى) ، بخلاف الأبعاد الأخرى التى تنظمها السلطات ،ويجرى تبادل الاشياء كلها فيها تبعا لروابط القوة ، هذا البعد ينفتح علىمجال الخيال الذى تعدله الاحكام القيمية دون أى تجعل له حدودا ٠ فهل البعد الجمالى هو الوحيد (أو الاخير) الذى يتيح هذا اللجوء (الى الخيال) ؟ يشهد بذلك ـ على مستوى بدائى ـ عبارة « أحب هذا ، أو لا أحب ذاك ٠٠٠ » ، شهادة ساخرة ومؤثرة فى آن واحد ، ودليل على أن الحساسية ، وهى الجزء الجوهرى فى نفوسنا تجد فرصتها للتعبير عن ذاتها ٠ ان اشراط السلطة يجعلنا صامتين رغم صيحاتنا ؛ أما الفن فانه لا يعطى حقا للكلام ، ولكنه يعطى الكلام نفسه ٠

وتبدو القيمة الجمالية لخاطرى فى الوقت الحاضر ـ وهى فى قلب النشاط الفنى ـ بمثابة « القيمة القصوى » ، بمعناها المزدوج ٠ فهى ، على غرار « التقنية القصوى » ٠ تعمل على تقصى المستقبل ، ولكنها بخلاف « التقنيات القصوى » التى يرتبط موضوعها دائما بالسلطة ، تحطم كل سلطة لتوليد المتعة والوعى ٠ وأخيرا فهى تكفل لنا ، تحت مظهرنا الخارجى ، وهو دائما مظهر القوة والفخار ـ وهذا سر تواضع الانسان ، ولكنه أيضا سر عظمته ـ أن يوجد ، ليس فقط عناصر الانتاج ، ولكن أيضا كائنات شاعرية ، ومن ثم فهى خلاقة ٠

ثبت

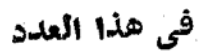
المقال وكاتبه :		العدد وتاريخه
● الهرطقة والانتحال والقوى الحضارية بقلم : صمويل ن . أيسنتادت	— Heterodoxies Sectoria-nism and Dynamics of Civilization. by : Samuel N. Eisens-tant	العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● المخبر المشتت بقلم : ستيفانو تاني	— The Dismemberinent ot Dective. by : Stevano Tani	العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● بين الأدب والمسرح والسينما : مقارنات غير مستساغة بقلم : تادويز كاوزان	— Literature, Theatre, Ci-nema : «Comparisons are odi-ous» by : Tadeusz uouzan	العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● هل فكرة حقوق الانسان من المفاهيم الغربية ؟ بقلم : ريموندو بانيكار	— Is the Nation of Human Rights Western Concept? by : Rimundo Panikkar	العدد ١٢٠ ١٩٨٢
● الفن والسلطة بقلم : رونيه بيرجيه	— Art (s) and Power (s) by : René Berger	العدد ١٢٠ ١٩٨٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٨٥



العدد الخامس والستون
السنة الثامنة عشرة
مايو / يوليو ١٩٨٤





زفرة وحسرة على الأندلس

نعرف أنه عندما ترك أبو عبد الله محمد آخر ملوك الأندلس غرناطة الى الأبد طريدا بعد أن استعاد الفرنجة أسبانيا ، ألقى بنظرة وداع أخيرة على مدينته الرائعة ، وفى تلك اللحظة الحاسمة أطلق زفرة عميقة ·· وقد وصلت الينا هذه الزفرة ــ وهى زفرة الموت ــ عبر التاريخ ، واستشعرناها ، وليس من شك فى ان هذه الزفرة سوف تلمس وتقلق مشاعر وأحاسيس من سوف يأتون بعدنا حتى نهاية الزمن · ومع ذلك فهل تعتبر هذه الزفرة التى أطلقها ·· مسألة تختص به وحده ، أم أنها تلك الزفرة أو تنهيدة الحسرة التى انحدرت الينا من آدم لهؤلاء الذين افتقدوا الفردوس والنعيم ؟ انه ليبدو أن ما انطلق من أعماق من زفرات انما هو مرحلة من مراحل أخرى من تلك الحسرة التى تتفجر من أعماق الجنس البشرى وتتصاعد كلما اعترانا الندم والحنين الذى لا يتوقف الى النعيم الذى كنا فيه ، الى سطح حياتنا التى يؤرقها ويقلقها أقل الأشياء · ومنذ هذا الفردوس الأول ، ونحن نشكل الأطفال الذين يشقون بهذا الندم وبهذا الحنين · ان الملاك الذى يمشتق السيف النارى لا يغير شيئا ، انه لا يمتلك ذاكرتنا التى وحدها تجعلنا كل يوم أقل أصالة ومن ثم تجعلنا أكثر عجزا عما كنا عليه عندما

بقلم : صلاح استيتيه

ترجمة : بهجت عبد الفتاح

له ترجمات عديدة فى المجالات المختلفة
ليسانس آداب قسم اللغة الانجليزية من جامعة القاهرة :

جئنا من العدم • انك لكى تتذكر يجب أن تفتقد نفسك ، ونحن فى كل لحظة نعيش هذا الموقف المضطرب • وقد قال هيوجر «ان التذكر هو أن تتأمل النسيان» •

ان هذه الزفرة ، التى تمتد جـذورها للأبدية بين التـذكر والنسيان أو بين الغياب والوجود عند أبواب الاغتراب والمنفى فى مزيج مضطرب من الأمس والغـد يتكاثف بشكل متزايد فقط فى تلك اللحظة ، والتى تقع بين بدايتين أو عتبتين رغم إنها تعتبر فى حد ذاتها عتبة أفقية ، ربما تكون توجز وتلخص فى همسة واحدة كل فلسفة البحر المتوسط •• فالنسيم الذى يخرج من البحر ، والذى يسفع (يحرق) فى الوقت الذى ينعش فيه أيضا ، شواطىء هذا الحوض القديم الذى تنعكس فيه آلاف القطع من الرخام ، انما يتكون من كل الزفرات والتنهيدات التى انحدرت الينا من الأجنـاس الكثيرة التى استقرت هنا أو هناك ، وأقامت المبانى ، وقاتلت بعضها بعضا ثم اختفت • ولم يحدث فى التاريخ وان كان هناك ميدان للتطاحن والمعارك أريقت على أرضه الكثير من الدماء وثار الجـدل والنزاع حوله بل وشهد ان لم يكن أول ما شـهد المظالم والمآسى مثل هذا البحر الذى يعتبر فى الوقت ذاته قوة حضـارية ذات تأثير كبير ، وتلك البـلاد والدول التى

منحته هذه الشخصية والتى تعتبر صانعة النزعة الانسانية . بل النزعة الانسانية الجوهرية الأصيلة فى ذاتها . فهذا البحر الذى يستقر وسط بلاد عديدة ، والذى تمتزج لديه المياه والأملاح والتربة الغالية الثمينة ، كم من الدماء سفكت من أجل قدر ضئيل من هذا المزيج . وهكذا فان زفرة هذا تضاعفت من ثقل المعاناة ، فالشعوب والامبراطوريات والحضارات والآلهة تتدفق بشكل مفزع فى موجات متتابعة داخل نفسه ، ويستشعر عويلها وبكاءها فى داخله . لقد طرد من الأندلس المفقودة ، كأسبانى (لأنه لم يكن يتحدث من لغة غير الأسبانية لأن زوجته وأمه كانتا أسبانيتين) . ولأنه طريد فقد رافق أشباح هانيبال والقيصر وانطونيو بل والشخصيات الأسطورية مثل أوروبا و « ديدو » و «أجا ممنون » وعوليس . وكادموس وأورفيوس أى كل أبناء المنفى والاغتراب .. ويصيح من أعماقه يا شعبى الشهيد ـ « اندروماك .. اننى أفكر فيك ثم يحدث نفسه قائلا : اننى أفكر فيك يا شعبى الشهيد ـ وأنا أستقر مؤقتا على أعتاب التردد والحيرة عند أبواب دورك ومنازلك التى أتت عليها المذبحة » .

ولسوف تستوعب هذه الزفرة تلك المأساة الأخيرة حتى يأتى يوم للحساب أو الخلاص يعيد المغترب الى وطنه .

ذلك لأن البحر المتوسط ذا القوانين والمبادىء والقواعد ، منذ عهد قيصر حتى نابليون ، يعتبر واحدا من مواطن العدل الانسانى ، الذى تغذى ـ فى نطاق التفكير الميتافيزيقى . بالفلسفة فى أدق معانيها وكذلك بالعلاقات التى كان يندر أن تتسم بالهدم أو التخريب . فالتصور المسبق للمسيح ، الذى أبعد التجار عن المعبد بسوطه ، والذى استطاع ببعد نظر لا يقبل الجدل أن يفيد أيدى هؤلاء الذين كانوا يريدون القاء الحجارة ، ليتناسب مع الأسم الرائع وهو « ملك العدالة » . وهذا التمسك بالعدالة انما يمثل صورة الطبيعة ومناظرها فى البحر المتوسط فكل شىء محدد وواضح تحت ذلك الضوء الساطع .. ومع ذلك فهو لا يتيح لأى من بلادنا أن يراها أحد على البعد كما لا يتيح لأى من المعابد المتناثرة فى المنطقة أن تكشفنا عن أعمدتها البيضاء السابقة أو أحجارها السوداء من البازلت حاليا .. ان جميع أشجارنا ما زالت تحتفظ بجزء من غموضها وجزء من شرنها . وما زالت بساتين الكروم تعبر عن نفسها فى هذه العناقيد المحكمة الدقيقة من العنب ، كما أن أنهارنا وجداولنا الغالية لا تزال تتدفق تجاه منشئها المضاد دون أن تفتقد فى متاهات العالم ، ودون أن تموت خنقا فى الرمال ـ ثم ان نساءنا شقراوات أو سمراوات حسب الفصول المختلفة ، وقد أتيح للفنان « سيزان » أن يرسم ويعيد رسم جبل « سانت فيكتوار » المشهور دون أن يتجاهل أدق الفروق والتفاصيل . أن هذه الرغبة فى العدل التى تعتبر من عناصرنا الطبيعية ، بأدق معانى الكلمة وأصدقها ، هى التى أوجدت هؤلاء الرجال وامكانياتهم على شواطئنا الطبيعية التى وقعت سريعا تحت سيطرة الصحراء الكبرى الى الجنوب أو الشرق ، كما وقعت

فريسة الغزو الذى لم يفسر بعد والذى لا يمكن نفسيره والذى جاء من المناطق المتجمدة فى الشمال • لقد ابتدع البحر المتوسط المدنية وأوجدها على النحو الذى نعرفه الآن ، وأعنى به نقطة التقاء القوى والأشكال ، وهى قوة انفصلت فى حد ذاتها عن كل العناصر التى أوجدتها ، كما أن أحد الأشكال برزت فيها الكثير من الأشكال الجزئية التى سرعان ما اندمجت فى وحدة كلية كاملة : لقد كانت المدنية هى الرد ، والرد الوحيد المعروف ، على التوسع الذى لا يمكن السيطرة عليه للكون ، وهى معقدة ، ولكنها ذات تعقيد منظم « فالمدنية هى الصيغة لهذا التكامل المتناقض• لقد كانت أثينا نعارض الكون ، وتعارض مدنا أخرى ، وكثيرا من الوحدات المتكاملة مثل سبرطة ، وطروادة • كما ان صيدا وصور كانتا تنظران الى بيبلوس دونما ود أو صداقة • ولقد أقيمت روما على أنقاض « البا » قبل أن تشن الحرب بلا هوادة على قرطاجة • وكانت انطاكية عاصمة المسيحية فى عصورها المزدهرة الأولى •• ومن ثم كانت تتحدى دمشق أو القدس فى العصر الرومانى • ثم ان هناك المدن ذات المكانة الرفيعة • والتى كانت كالنجوم المتناثرة تحترق بنيرانها ، ومن بينها تلك المدن التى قضت عليها ودمرتها فى بعض الأحيان مثل الاسكندرية وتدمر وبيترا . ومدن أخرى • وبعد ذلك بفترة طويلة نجد مدنا كل واجهة منها تواجه الأخرى ، فهناك روما وبيزنطة ، ثم فينسيا (البندقية) وفلورنسا ، ثم فينسيا والقسطنطينية ، وهناك جنوا ونابلى ، ثم قرطبة وسيفيل ، وكلها مدن كانت دولا فى الوقت ذاته • أما مدينتا الجزائر وتونس فلقد سبغتا اسميهما على دولتين كاملتين. ولم يكن سكان البحر المتوسط على اقتناع ورضا بايجاد هذه المدن فهم ينعكسون فيها وهى تنعكس فيهم • لقد فسر أفلاطون ، ثم ميكافيللى وبعد ذلك ابن خلدون فى القرن الرابع عشر عملية الحضارة (التمدين) بانها الصراع الذى لا يهدأ أو يتوقف بين ساكنى المدن وبين البدو ، بين هؤلاء الذين يحيون فى المدن وبين الذين يعيشون فى القبائل أى بين الذين لهم جذور والذين لا جذور لهم • وعلاوة على ذلك فان كلمة الحضارة (المدنية — التمدين) تستقى اسمها فى العربية والفرنسية من مفهوم حضرى فالمدنية مشتقة من المدينة ، وهناك أم المدن وهى منشأ كل التطور الحضارى والثقافى ، ومن ثم ترتبط بشكل جوهرى بالتطور الحضرى ، ونتأكد على هذا النحو •

٣ • •

ومن يتحدث عن المدنية ، انما يعنى « العلاقات المنظمة بين الناس » ، ومن ثم وحينما يعنى « العدالة » • ومن الممكن أن توجد أشكال أخرى لتحديد وتخطيط العلاقات البشرية داخل أنماط أخرى من التنظيمات الجماعية ، وكلها تفترض قدرا أدنى من العدالة التى يمكن توزيعها على الجميع ، بالرغم من ان البنية الاجتماعية قد تكون هرمية التسلسل بشكل جامد صارم • ومع ذلك فان المدنية هى أكثر الأشكال تناسبا ومواءمة لاقامة مساواة حقيقية جوهرية فى مواجهة اغراءات التسلسل الهرمى الصارم والثقيل • وفى مواجهة هذا الهرم — وهو من صنع البحر المتوسط، ويعتبر أحد انجازاته العظيمة — توجد مجموعة متناغمة من الأعمدة ذات النسب

والأبعاد المتناسقة المتماثلة مما سيؤدى الى ظهور علم الهندسة وعلوم التناسب والتماثل (التكافؤ) ، كما توجد كذلك القبة ، والتحديات الرياضية التى تثيرها • وشيئا فشيئا اتضحت فى المدينة الامكانيات الديمقراطية بتصوراتها الرمزية والمجازية ، هذه المدينة التى تعتبر المكان الملائم لمولد الديمقراطية • ومن ثم تعتبر الديمقراطية — التى دائما ما تتعرض للمقاومة وفى كل مكان — والتى خضعت فى منطقة البحر المتوسط للتصورات التى تحدثت عنها واحدة من الانتصارات الملحوظة فى هذا المكان • وانتصارها على نفسها قبل كل شىء ، وانتصارها على الفوضى الكونية التى أقام سكان البحر المتوسط فى مواجهتها الخطط ولأسوار لمدنهم الأثرية •

والديمقراطية ، فى البحر المتوسط ، مثلها مثل الهندسة أو الجبر أو القياس المنطقى ، هى نتيجة هذا الشعور بكل ما هو واضح ، وهذا هو السر فى قوة انسان البحر المتوسط ، فهو واقعى ، ومن خلال هذه الواقعية يكون الموت ، بالنسبة له ، هو المحور الذى تدور حوله جميع الأشياء فالموت الذى يساوى بين الجميع ، هو الوجه الآخر للعدل • ومن ثم . وفى محاولة لتبسيط ما نريد أن نعرضه ، يمكن أن نجازف بالقول بأنه اذا كانت الآلهة فى المفاهيم الأخرى تأتى الى الانسان — اذا كانت تأتى حقا — من أقصى الارتفاعات الكونية ، فان آلهة البحر المتوسط تكون بدايتها الأسلاف الأقوياء الذين على معرفة كبيرة بعلم الوجود ، وذلك — وتحت تأثير الحدس الرائع — قبل أن تنأى هذه الآلهة بعيدا فى هدوء تاركة البشرية على حافة الكون فى حالة تكافؤ ومساواة — عن طريق الوسائل المخففة للموت — وفى حالة تتجرد فيها من أية أسلحة أمام عدم يعتبر بالنسبة لأبناء ابراهيم (عليه السلام) التصور الوحيد للوجود • ففى الحوار الغريب الذى يجريه انسان البحر المتوسط مع نفسه نلمح عامل الغموض بشكل مستمر بمعنى أننا نجد التاريخ ، ونجد ما وراء التاريخ ، أى نجد الواقع وغير الواقع ، الذى هو فى الوقت نفسه الاسم الآخر للواقع ، والعدالة التى تصبح عن طريق الموت ومن خلاله ظلما هو أكثر عدلا من كل جوانب العدل ، والله الذى هو أيضا رب المدينة ، الله بالناس الذين يختارهم ، الله الذى عندما يريد أن يقول للناس أن مملكته ليست من هذا العالم ، نجده يخلع على ذاته أردية هذا العالم • الله الذى هو مركز هذا الوجود والذى من خلاله يتحول الزمن كله والمكان كله الى نقطة يلتقى عندها الفناء • وبالمثل نجد أن كل نبى فى البحر المتوسط لا يتخلى عن الواقع ، حتى اذا كان يتكلم الحقيقة • فمع وجود الألواح والأناجيل والقرآن صدم موسى شعبه ، واستخدم المسيح السوط عندما وجد ذلك ضروريا ، واستخدم محمد صلى الله عليه وسلم السيف • وقد مهد أهل الكتاب الطريق بالقوة للكتاب ، بل انهم لم يترددوا — اذا أتيحت الفرصة — أن يستبدلوا بالعمل الاقناعى للقياس والمنطق ، عملا ما زال سرا وحاسما ، وهو عبارة عن اتصال فى الأعماق بمصدر يتم التوصل اليه باغلاق العيون أمام نور الصباح • ومن ثم كانت الروح من الهامات البحر المتوسط •

وقد قدمنا كل هذه الأفكار ، ومؤداها العمل بشكل مشوش مفكك، وبلا ترابط،

الى حد ما ، على غرار صور الفوضى التى قاومها دائما هذا العالم الذى يحيط بالبحر المتوسط ، فى كل عصوره الواقعية ، هذه الصور التى خرج منها مع ذلك بأفضل ما فيها دون أن تناقض نفسها باسم المنطق الذى هو أكثر دهاء ومكرا مما يبدو . ان البحر المتوسط . وهو بحر منقسم وليس وحدة واحدة ، كان دائما ولا يزال المكان الذى لا يمكن أن نصفه بأنه « هندسى » . ولكنه ذلك المكان الذى سيظل بؤرة كل متناقضات كوكب الأرض : أى الشرق فى مواجهة الغرب والشمال فى مواجهة الجنوب ، وهو صراع جوهرى يؤدى الى التعارض والتنافر . وهذا الصراع الذى يمكن أن يكون أساسيا بسبب القرون الذى عاشها ، والذى ظهر خلالها فى أشكال عنفت فى بعض الأحيان ، وخفتت حدتها بل واستقرت فى بعضها الآخر ، ليؤكد من خلال الحركات والتغيرات التى تبرزها الظروف (التاريخية والايديولوجية والاقتصادية والثقافية والدينية) مقدار حدته وقوته .

وبسبب الكثير من المتناقضات وتتابعها ، فان هذه الحدة وهذه القوة ما هى الا مزيج غريب من تحدى هذا لذاك وتحدى ذات لهذا . وغالبا ما حدث فى المجال الاجتماعى الثقافى أن تستوعب القوى الضعيف ولكن ينتهى الأمر بهذا الأخير الى أن ينتقم ويهلك مهلكه من داخله . وسكان البحر المتوسط على درجة كبيرة من الطموح ولا يمكن أن يسمحوا لأنفسهم بأن يسجلوا فى كتاب التاريخ بمفاهيم الربح والخسارة لقد استعمرت اليونان روما وسمحت لنفسها بأن تستعمرها الاسكندرية والثقافة السكندرية . وسوف تقدم هذه الثقافة السكندرية الكثير ان لم يكن لليهودية ، فللمسيحية على الأقل (وسوف نعرف فى يوم من الأيام ما تدين به اليهودية لعقيدة اخناتون ول « أور » و « أوجاريت » فى بلاد ما بين النهرين ، والى « ايلا » فى سوريا) ، اذ أن المصدرين الكبيرين للالهام الحضارى (ويعنى بها المسيحية واليهودية) قد أعدا نفسيهما لأن يكتسحهما مقدم الاسلام فى ساحة البحر المتوسط . فهناك « حملات الهلال » اذا جاز لى التعبير عن الحملات الاسلامية من الشرق للغرب ، وبعد ذلك نظيرتها من الحملات الصليبية من الغرب الى الشرق ثم هناك الطرق التجارية فى كلا الاتجاهين ، ثم الحروب على طول الحدود هنا أو هناك للبحر المتوسط ، وأيضا الحدود التى عن طريقها ثم استيعاب شعوب « الوسط » عن طريق عملية هضم طويلة والرجال والأفكار وأشكال الكثير من الأماكن أسيوية كانت أو أوربية ، أفريقية كانت أو تتبع الشمال ــ وكذلك عن طريق عمليات الاستعمار المتتابعة بالنار وبالسيف ، وعن طريق النظريات والأساليب التى كان الشمال يستهدف بها جنوب البحر المتوسط ــ عقب عملية تدريجية ــ (ودائما ما يكون هناك واحد الى الجنوب من شخص آخر) ــ وأخيرا هناك من الناحية الايديولوجية والتكنولوجية استغلال للشخصيات الثقافية . ومعنى هذا كله أن بحرنا المتوسط الذى يتسم بالنزعة الروحية ، يبقى ــ سواء للأفضل أو للأسوأ مكانا ، كبيرا سحريا متهدما مفتوحا أمام كل التيارات ، واذا أراد أن يتجنب

الهلاك الذى يكمن فى انتظاره ووسـائله موجودة فى كل مكان ، فالن على الغلاة والمتطرفين ـ وهم أقسى تحد للمحكومة والعقلاء من الرجال ـ أن يلجأوا الى الاعتدال.

وهذا الاعتدال ، الذى تم الحفاظ عليه عبر التاريخ ، هو الذى آتاح لهـذا البحر ، وهـذا العالم المحيط به أن يتجنب التفكك رغم كل الضربات العنيفة التى تعرض لها من كل اتجاه ، والتى كان يمكن أن تدمر هذا البحر وهذا العالم آلاف المرات . ولكن ، وعن طريق ظاهـرة تعتبر طبيعية ولكنهـا آكثر تركيزا فى هذه المنطقة عنها فى أى مكان آخر ، حيث يحدث مزيج عن طريق الصراعات والخصومات يسمح بنوع جديد من البقاء للعناصر ، نجد أن هذه الزفرة التى أطلقت بالنسبة للبحر المتوسط قد تحولت تلقائيا الى شهيق عميق يستهدف تغيير المساحة العقلية والفكرية ، ونحن نعرف انه عندما تخف حدة العنف أو تنعدم فان البعض لا يتردد فى أن يحتذى سـلوك الآخرين وينهج على غرارهم ، بل ويتخطاهم ، وذلك حتى تستمر هـذه الدورة القوية لـكل ما هو حقيقى ولـكل ما هـو تصورى خيـالى على المستويات المتباينـة . ونحن نرى أن الفينيقيين ، وبسبب قدر غامض محتـوم قد تخلوا للهيلينيين عن أسرار رحلاتهم البحرية البعيدة ، التى كانت مجال تألقهم ، ثم دخل الهيلينيون فى نضال مع أهل طروادة ، وجعلوا من هذا النضال وهذه المعارك موضوع شعرهم الملحمى كما جعلوا من دفاعهـم عن أنفسهم فى مواجهة الفرس موضوع فنونهم الدرامية والتمثيلية . ونحن نرى أيضا ان الرومان تناولوا آلهتهم كما جاءوا ومن حيث جاءوا ، كما بعثوا بجنرالاتهم ليتزوجوا ملكات مصر ، بينمـا لم يعززوا أسرتهم الامبراطورية من سوريا ، ثم ان هناك المسلات وتماثيل أبى الهول، والأهرامات التى كانت تزين مدن روما . والتى بعـد أن ارتعدت وتصدعت أمام « هانيبال » ، أعدت نفسها للاجـابة على صيحة أحد العبيد ، وعلى صيحة انسـان ملهم من دمشق بأن نبى الاسلام لم يأت ليلغى موسى أو المسيح بل على العكس ليعلى من دوريهما كشهود روحيين باعلانه ان الاسلام متمم لهذه الرسالات ـ كما ان العرب الذين أقاموا حضارتهم على أنقاض الامبراطورية الرومانية الذين ساعدوا فى القضاء عليها ، قد استعاروا منها الكثير ، فهناك « التوجا » (وهو رداء رومانى فضفاض) ما زال يرتديها أهل شمال افريقيا تحت اسم « البرنس » وهناك علوم المياه والقنوات والرى ، والتى خلعت أسماءها على أنهار اسبانيا مثل « الراى » و « ال ريو » . وأيضا فن بناء مساكنهم حول مكان فسيح يغلق دون الشارع ـ وهو عبارة عن تحول فى فكرة الفيلا التى أخذوا عنها فكرة أحواض السباحة ، وكذلك البناء حول المراكز الدينية ، فيوسعون منها عن طريق الساحة الممتدة أمامها ، والتى كانت مكانا يجتمع فيه الناس لتبادل الآراء والتعرف على الأبناء .. تلك هى المدينة التى اسـتقرت أوضاعها بذكاء ودقة . ثم ان المسجد لم يتردد فى أن يسـتخدم الأعمـدة المستمدة من الدوريين ومن « كورنث » ومن أيونيا (كل هذه مناطق يونانية قديمة ذات طرز معمارية ومشهورة بأعمدتها) ومن المعابد القديمة التى مازالت قائمة رغم تشوهها كما أدخلت هذه المساجد ضمن ديكوراتها معظم العناصر الزخرفيـة البيزنطية التى

جاءت عبر تطورات كثيرة من فارس والشام وبابل وهذه كلها دلائل أخرى على التناضج الملحوظ الذى كان البحر المتوسط متفتحا له ، وليس مغلقا دونه وعلاوة على ذلك ، فمن الضرورى طالما أن هناك تعادلا ووسطية أن نقول انه عن طريق التوسع العربى وصلت أفكار اليونان — بعد قرون من الرحلة التى قام بها الاسكندر — الى أقصى الشرق فى فارس والهند كما انها ستعاود الظهور فى الغرب فى الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط وفى أوربا التى حرمت طويلا ، قبل التأثير القوى للفلسفة الاسلامية ، من أحد ابعادها الأصيلة • وأخيرا ، فانه عن طريق « الوساطة » العربية • ستجد الأساليب والأشكال التى نبتت فى وسط آسيا أو الشرق الأقصى نفسها — عندما تصل الى البحر المتوسط — فى حالة اندماج وتكافل مع الغرب — بل ، مع افريقيا السوداء أيضا عن طريق التآلف التدريجى • وعندما أثار سنجور فى بلاده وقارته احساسهم بالبحر المتوسط فلا شك ان كل هذه الأفكار كانت لديه كذلك فان سحر الفلسفة « الوسطية » أو فلسفة الاعتدال لدى سكان البحر المتوسط هى التى أدت — فى نظرى — بالشاعر جوته « الألمانى » الى أن يحلم بالشرق ويكتب عنه ويحلم بالجنوب الذى أذهله وخلب لبه عندما زاره ، ومن ثم كتب عنه أيضا •

ومع ذلك ، فهناك الكثير جدا من الأمثلة على هذا التناضج الخرافى الرائع ، بما يشبه الكيمياء التى تؤلف بين العناصر وتخرج منها شيئا جديدا • وعندما يصبح أحد رجال « البربر » سانت « اوغسطين » فهذا حدث تاريخ جغرافى ، ولكننا نرى أن ابن سينا هو المثيل المباشر لأرسطو •• كما أن سانت توماس هو المفسر والمحاور الواعى لابن رشد وابن الفريد هو الرفيق الروحى المباشر لـ « رامون لال » مدينة سيراكيوز اليونانية الرومانية تتوافق مع مدينة باليرمو الايطالية العربية • ثم ان اللغة العربية يجرى الحديث بها فى بلاط « بيدرو الأول » فى سيفيل على حين أن اللغة الأسبانية وهى اللغة الأم ، يجرى الحديث بها فى غرناطة •• وفى كل مكان فى منطقةالبحر المتوسط نجد المعابد المزخرفة غالبا على النمط العربى فىالعالم الاسلامى• وعلاوة على ذلك فهناك فن غامض ، من مخلفات حضارة اختفت ، ولكنها مازالت حية ، مثل الشمس على وشك المغيب ، وأعنى به فن « موزاراب » وأخيرا هناك مثالان رائعان على التسامح أو بمعنى أصح على الدلالات الروحية فى المعانى التى نتطلع اليها أولهما ان عمر بن الخطاب بعد فتح القدس رفض أن يدخل الكنيسة ، مقتنعا بأن يصلى خارج المكان مبررا ذلك بقوله لمن حوله لو اننى صليت بالداخل لقمتم بتحويل هذه الكنيسة الى جامع بعد أن أغادر المكان » والمثال الثانى عندما قام شارل الخامس بزيارة المسجد فى قرطبة وأخذ يتأمل الكنيسة التى قامت فى وسطه — وهو تشويه للمناظر الرائعة للأعمدة — ثم قال للمسئول عن الكنيسة « ليتكم لم تفعلوا » •

ويرد على الخاطر الآن كنيسة سانت صوفيا ، وهى كنيسة تحولت الى مسجد قبل أن يكتمل تخصيصها للعبادة ، وأقول لنفسى ان أحد الانتصارات الكبيرة لهذه

المعابد هو أن كل المساجد التركية فى القسطنطينية وفى أماكن أخرى بدأت تماثل صوفيا · وأعتقد ان الجامع الأموى فى دمشق كان معبدا لجوبيتر وبعد ذلك كنيسة بيزنطية ·· والجماهير المؤمنة التى تذهب الى هناك اليوم لا تنسى أن تزور قبر « الخضر » (القديس جورج) (ويعتقد البعض أنه النبى الياس) ·

وهكذا فان زفرة أبو عبد الله محمد على ضياع الأندلس ، ما هى الا بكائية على كل هذا وعلى كل ما نحمله من مغزى ومعنى ، رغم تعاقب السنين وتقلبات الأقدار ·

ذلك لأن الأندلس قد افتقدت وضاعت ·

وقد ضاعت مبدأ وتعريفا ومهمة ·· والا فما معنى قول الشاعر « ومضة من الضوء الساطع الجميل الذى يتحمل ؟ سيكون هراء ــ لقد طرد الانسان من فردوسه على الأرض بحد السيف ·· ومن ثم فهو فى حاجة الى معنى يعيد به تشكيل هذا الجزء من نفسه وهذا الجزء من خارج نفسه والذى يحاول أن يفر من قبضته ، والذى يفرح من أعماقه ان فلت هذا الجزء من قبضته · والا فماذا سيفعل ذلك الذى يحاول أن يصل الى نهاية منطقية بهذا الجزء الواضح منه ، وفيه ، وفى الكون كله ؟

ان الدرس الذى يستخلص من تاريخ البحر المتوسط هو ان الانسان دائما عند المخافر الأمامية للانسان وانه فى غمار التاريخ لا يتم احراز تقدم بشكل تام كما لا يفتقد شيئا بشكل تام وعلاوة على ذلك فلأننا كنا نعرف فى يوم من الأيام أن الأندلس كانت موجودة ، فنحن نعرف انها سوف تبقى ، وانها تنتمى الينا ، واننا أضعفناها عن طريق الاهمال وضعف الرغبة أو ربما عن طريق عدم الخبرة (والافراط فى الخبرة هو واحد من أنواع عدم الخبرة) بين معظم الناس ومن ثم يجب أن نخشاه وان علينا أن نعيد وجودها ·· أما بالنسبة لهؤلاء الذين نصحونا بالأمس بأن نعرف أنفسنا فاننا نقول لهم ما قال كولومبوس : ان ما يكون هو ما سوف يأتى ·· اننا نود لو نعرف أنفسنا ، وأن نتعرف على أنفسنا من جديد ، ولكننا نعرف أيضا أن الوصول الى الشرق · ليس معناه أن نحرم أنفسنا من الذهاب ناحية الغرب وهذا هو الثمن بالنسبة للهند وبالنسبة لأمريكا · فالوصول الى الهند عن طريق الشرق شىء سليم ، والوصول اليها عن طريق الغرب سليم أيضا · ونحن نفضل أن يوجد المبرر العقلى فى النهاية · وهكذا وجد ولتغمض الفلسفة عينها لفترة أطول قليلا · فنحن نقول لها ونحن نمضى تجاه الفردوس مثل عوليس وهو يمضى الى ايثاكا فردوسه ، ان لنا الحق فى الفردوس الذى طردنا منه وهذا هو شوقنا للعدل ــ ونحن نقول اننا نعترف بواجبنا تجاه الفردوس ، فى أن نغزوها ونعيد غزوها بلا نهاية وهذا هو ولعنا وشوقنا القوى تجاه الشعر ·



١ ـ فكرة المدينة الجديدة :

بدأت المدن الجديدة بانجلترا ، ثم انتقلت منها الى بقية أنحاء العالم نتيجة للقلق المتزايد الناجم عن تدهور الحياة فى المدن الكبرى تحت ضغط التصنيع ، على أن تجمع المدن الجديدة بين محاسن الحياة فى الريف والحياة فى المدن ، فلا يتعدى تعداد الجماعات السكانية فيها ما بين ثلاثين الى ستين ألفا من القاطنين ، وأن يتحقق الاتساق بين معالمها الاساسية فى صورة من الاقتصاد المتوازن والنمط الصناعى والتجارى المتميز والاقامة المريحة ٠

ويفصل المدن بعضها عن بعض حزام أخضر من صميم الريف ومن الأرض الزراعية والغابات ، التى تفصل بينها وبين تراكم المنتجعات الحضرية ، وبينما يضفى هذا الحزام الأخضر نوعا من التوازن بين المدينة والريف ، فانه يحول بالتالى دون امتداد المدينة الى ما وراء الحيز الذى أعد لها أصلا ، ويبقى عليها فى اطار مساحتها الصغيرة النافعة فلا يطغى عليها الامتداد السكانى فى المستقبل ٠

بقلم : راهات ساني خان

ولد فى الهند عام ١٩٣٣ ، درس فى مدرسة الاقتصاد
بلندن ثم فى السوربون (دروس ر. أرون) ، وكوليج
دوفرانس (هـ. لاوفى) ومعهد الدراسات العليا
الشعبية السادسة (ج. فبرنان) ، لم مؤلفات عديدة

ترجمة : دكتور حسين فوزى النجار

الكاتب والمفكر المصرى المعروف

أما قلب المدينة ، حيث يقع الميدان الرئيسى والحوانيت الكبرى ، وأرتال السائرين
نقد كانت مما قام عليه تخطيط المدن الجديدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

٢ ـ لماذا كانت المدينة الجديدة ؟

لقد أصبح من الواضح تماما أن الراحة والمنافع والمستوى المعيشى المرتفع وأوقات الفراغ الممتدة التى حققها التقدم الصناعى للسكان ، قد أصابها الخلل ، وجار عليها ازدحام الحياة وآثاره الوبيلة فى المدن . ولم يعد لحياة الضواحى وما تضفيه من راحة واسترخاء وجود أمام رحلة العمل اليومية الشاقة ؛ أما هذا الوقت الذى أتاحه الفراغ بعد خفض ساعات العمل ، وما نجم عن زيادة الانتاج من ارتفاع دخل الفرد ، وكان من المتوقع أن يتيح له مزيدا من الترفيه والاستمتاع بوقت الفراغ والتزود من الثقافة ، الا أن السكنى فى الضواحى قد أطاحت بوقت الفراغ فى الرحلة اليومية الطويلة التى يقطعها الفرد بين سكنه وعمله .

ومن ثم كانت فكرة المدن الجديدة عنـــد صاحبيهـــا : « ايبنزير هاوارد ــ Ebenezer Howard و « فردريك أوزبورن ــ Frederick Osborn ألا تكون ضاحية أو مدينة لتجمع ما ، بمعنى ألا ينتقل السكان كل يوم الى عملهم فى المدينة والا يكون اعتمادهم على صناعة واحدة للعمل ٠

وكانت الفكرة التى غلبت على مشاعر رائدى تلك الحركة ، تقـــوم على تجنب الضرورة التى تمليها المدن الكبرى ، حيث تبدل الغالبية العظمى من السكان عملهـا كل يوم ، وقد أدى النمو المتزايد للمدن ، وتزايد أعداد الضواحى الى زيادة المشقة فى رحلة العمل اليومية وضياع الكثير من الوقت والجهد على الفرد فضلا عما تتكبده الجماعة من تكلفة لتيسير وسائل المواصلات واستهلاك لرأس المال فى مدها ، والحل كما يراه أصحاب فكرة المدن الجديدة ، تيسير العمل للأفراد فى كل مدينة ، فهـــو على قلته أجدى عليهم من مشقة المسافة التى يقطعها الى عمله كل يوم ٠

ولا يحمل أصحاب فكرة المدن الجديدة ثمة ضغنا لحياة المدن وانهم ليدركون تماما ما تقدمه المدن الكبرى من خدمات ثقافية لقاطنيها ــ ولكنهم يدركون بالتالى مساوىء الحياة فيها ، بقدر ما يدركون مساوىء ومحاسن الاقامة فى بيئـة ريفيـــة خالصة ، ولم تكن المدينة الجديدة لدى دعاتها بديلا للمدينة الكبرى ولا للحيـــاة فى الريف ، ولكنها تفسح من مجال الاختيار للفرد فى اختيار أسلوب حياته ، فبدلا من أن يكون أمام اختارين اما حياة الريف واما حياة المدينة يصبح لديه اختيار ثالث ــ وهو الحياة فى مدينة صغيرة يستمتع فيها بكل محاسن الحياة الحضرية فى الوقت الذى يبقى قريبا من طبيعة الريف ، فيستمتع بنقاء الجو وجمال الريف مما حـــرم منه ساكن المدينة الحديثة ٠

وكانت الغاية من الدعوة الى المدينة الجـــديدة ، أن تقيم نوعا من التوازن فى الاستخدام الرشيد لحيز المنتجع البشرى ، بعد أن أصابه الدمار تحت وقر الصناعة والنمو العشوائى للمدن الكبرى ، كما كانت الغاية أيضا انقـــاذ الريف من زحف الضواحى التى تقام على حافة المدن الكبرى ، وانقاذ هذه المدن الكبرى بعد أن اجتاح حياتها ونظامها ما ألم بها من مساوىء الخلل الذى أصابها بحكم التوســـع وضغطه الجائح ٠

وليس القصد من حركة المدن الجديدة القضاء على الضواحى ٠ ولكنها ترمى الى تحديد كثرتها بما لا يزيد عن طاقتها ، بعد أن أدى كبر حجم الضاحية الى تحولها الى مدينة كبرى، وهو موقف لا معدى عنه الا أن تقوم الضواحى بين المدن ، فتبدأالضاحية حيث تنتهى المدينة ، لتبدأ ضاحية جديدة ، والنتيجة أن يختفى الريف من هـــذا الحيز تماما ٠

ولا يعنى الاقتصاد المتوازن فى المدن الجـديدة أن يكون اقتصـــادا اجبـــاريا مفروضا ، وانما يعنى التحرر من التراكم واقامة مجتمع خالص من الكثافة السكانية

يجذب السكان والعديد من الصناعات الى هذه المدن الجديدة ، حيث تبقى الكثـافة السكانية ، كسياسة مرسومة • فى أقل الحدود ، مما يؤدى بالتالى الى تخفيف الضغط السكانى عن المناطق الحضرية مما يتيح لقاطنيها حياة صحية ملائمة وظروفا أحسن للعمل فى الريف ككل •

وكانت السياسة المتبعة فى المدن الجديدة فى جنوبى انجلترا أن تجذب اليهـا الصناعات الكبرى فى لندن ، وقامت الشركات من ناحيتها بمنح كل مستخدم الفرصة للانتقال بوظيفته وأفاد أكثرهم من هذه الميزة •

كما أتاح هذا التحرك نحو المدن الجديدة للأزواج من شباب العمال مع أطفالهم الفرصة لاتقان أداء الأعمال •

وكان من محاسن هذا الاستقرار للمتزوجين من الشباب مع أطفالهم الصغار أن زاد اتقانهم للعمل ، وتحسنت ظروفهم المعيشية ، فبدلا من الشقة ، أو بيت الضاحية القديم الضيق ، غدوا يسكنون بيتا فسيحا تحيط به حديقة ، ولكل جار سكنه الخاص بعيدا عن المنطقة الصناعية ، اذ أن تقسيم المدينة الى مناطق كان هو الأساس الذى أقيمت عليه ، وتحقق لهؤلاء الأزواج من الشباب وأطفالهم ممن انتقلوا الى هذه المدن الجديدة البعد عن الضوضاء والجو غير الصحى الى جانب خضرة المحيط والقرب من الريف والخلاء الفسيح •

ومن ناحية وقت الفراغ والمنازه وألوان الثقافة فقـد حققت لهم المدن الجديدة أكثر مما كانت تتيحه لهم ضواحى المدن الكبرى ، وان كانت هـذه المدن الجـديدة لا تستطيع أن تقف منافسا لمدينة كبيرة كلندن فى غنائها ونشاطها الثقافى وما تقدمه لسكانها من ألوانه العديدة •

ولم تكن هذه المدن الجديدة فى جنوبى انجلترا من البعد عن لندن ما يحـرم سكانها من نعيم تلك الحياة الثقافية الغنية التى تحظى بها العاصمة وحدها • وقـد أدرك « ايبنزير هاوارد » صاحب فكرة المدن الجديدة ، أن أعباء الدور الثقافى لا يقع وحده على كاهل العاصمة ، وانما على حواضر الاقاليم والمحافظات فعليها أن تقوم بدورها كمراكز اقليمية فى تزويد سكان الاقاليم بثقافتها الرفيعة بأكثر مما تتوقعه منهـا هذه المـدن الجـديدة •

والمتوقع أن يكون لهذه المدن الجديدة من الزاد الثقافى الفسيح أكثر مما لدى القرى الريفية وذلك لكبر حجمها وكثافتها السكانية وما تتميز به عن القرى من طابع حضرى ، كما أن لديها القدرة أكثر من الضواحى على التزود بثقافة أحسن ، فالضواحى تفتقد الكثير من معالم المجتمع الحضرى ، فليست سوى ذيل للمدينة التى تستحوذ على أكثر من نصف النشاط اليومى للسكان •

فاذا اعتبرنا أن العدد الأكبر من سكان المدن الجديدة قد نزح اليها من لندن ، فان القلة التى عادت منهم الى لندن لا ترى ما يشعرها بالحرمان من التسلية والنشاط الثقافى كما كان متوقعا بعيدا عنها .

٣ - محاسن المدن الصغيرة - التطور التاريخى للفكرة :

ومع ما كانت علية الدعوة الى المدن الجديدة وخلوها من أى موجدة نحو المدينة الكبيرة ، الا أنها لم تخل من التحامل على ضخامة الحجم ، اذ أن الفكرة التى قامت عليها ، قد افترضت أن المدينة الكبيرة لا تتيح حياة رضية لأصحابها ، وانها بسبب حجمها الضخم قاصرة فى كثير من الأحوال عن تحقيق تلك الحياة الرضية .

وليس هذا التفكير بجديد ، اذ أنه يمتد الى التفكير الكلاسيكى اليونانى ، فى اصراره على أنه يكون حجم دولة المدينة - العاصمة - محدودا حتى يتيح لسكانها حياة طيبة ، وقد ذهب افلاطون وارسطو فى تعاليمهما ، الى أن الحياة لا تطيب الا فى دولة المدينة . وان دولة المدينة ؛ كما جرى العرف ، دولة صغيرة الحجم ، وقد جرى الفكر اليونانى على أن يقوم حكم المدينة على الديمقراطية المباشرة ، حيث يشترك كافة المواطنين مباشرة فى الحكم وفى اتخاذ القرارات السياسية ، وان ذلك من الأهمية بمكان لحياة الجماعة ، فالدولة الكبيرة حيث لا يتسنى للناس الاجتماع معا فى مكان واحد للنظر فى المسائل العامة لم تكن مما دار فى خلدهم أو موضع تفكيرهم .

وحين ازداد عدد السكان أكثر مما تطيقه المدينة ، أنشأت دول المدينة اليونانية مستعمرات على شاكلة مدينة الدولة الأم حتى لا تفقد الدولة الصغيرة فضائلها ، ولنبقى هذه الصورة الأخاذة للديمقراطية المباشرة فى الحياة اليونانية على طابعها الأصيل ، وقد نجد بعض الشبه فيما احتذته لندن فى انشائها للمدن الجديدة لتحريرها من التراكم وللحيلولة دون امتدادها فى المساحة والنمو السكانى .

وكان لهذا الطابع فى حياة المدن اليونانية آفاقه الثقافية والفكرية مما أضفى على حياتها بهجة وطلاوة ، فما كان السوق الأثينى قاصرا على دوره الاقتصادى بما تعنيه كلمة سوق ، بمعنى انه مكان لتبادل البضائع والسلع فحسب ، فقد كان له بالتالى دوره الثقافى البالغ فى التبادل الفكرى ، ولربما كان لعبارة « السوق الفكرى » فحواها فى الوقت الحاضر ، نتيجة لما كانت عليه تلك التجربة اليونانية فى اتخاذ السوق مكانا تتصايح فيه الأفكار لتسفر عن حقيقتها وصحتها ، فكان السوق ميدان الفلاسفة اليونانيين يلقون فيها بأفكارهم السياسية والفلسفية ويعلمونها للناس ، وفيها كان حوارهم عن الحق والجمال وأشكال الحكومات ، وما يجب على الدولة أن تحتذيه منها .

وقد بقيت هذه الأفكار الى يومنا هذا تراثا أثيرا للحضارة الانسانية ، فقد كان السوق ميدانا حرا للفكر وقواما هاما للحياة الحرة والديمقراطية السياسية ، وما كان ذلك متاحا حينذاك لو لم يلتق المواطنون وجها لوجه كل يوم أو تكون بينهم هذه

الصلات اليومية مما تتطلبه الحياة العامة والمصالح العادية ، ولكن مناقشة الأمور العامة والمسائل السياسية مما يهم المواطنين مع اهتمامهم بالأفكار والقيم المجردة نبراسا لحياة الجماعة ٠

وكان لهذا الايمان بفضائل صغر المساحة ، فلا يضحى بها ما لم يضح بطبيعة الحياة ، بكل ما تعنيه هذه العبارة ، صداه لدى مفكرى عصر النهضة ، ولربما كان ذلك بتأثير حركة الاحياء الكلاسيكى فى عصر النهضة للفكر اليونانى ، فنرى « ليوناردو دافنشى » ينشد تقسيم ميلانو الى مدن صغيرة لا يزيد تعدادها عن ثلاثين ألف نسمة ، ولم تكن مدينة توماس مور فى الأوتوبيا ، لتزيد فى تعدادها هى الاخرى عن ثلاثين ألف نسمة ٠

وقد أضفت الحركة الرومانسية أهمية كبرى على حاجة الجماعة الانسانية الأبعاد الفسيحة ، فلا تفقد صلاتها فى زحام مجتمعات الحضر الكبرى حيث يشيع الاحساس بالغربة وضياع الذات ، وجاء الفكر السياسى فى القرن الثامن عشر وهو ينشد هذه الغاية فنرى « روسو » يضفى أهمية بالغة على بقاء الدولة محدودة السعة ٠

وفى القرن التاسع عشر يقرر « اليكسيس دى توكفيل «Alex is de tocqueville » أن قوة الديمقراطية الأمريكية وصلابتها كامنة فى كبرياء المواطن واعتزازه النابعين من المجتمع المحلى الصغير الذى يمتد بجذوره الى اجتماعات المدن فى « نيوانجلند » ٠ وتعاود فضائل المجتمع الصغير ٠ التى تستمد مشاعرها الانسانية من حجمها الصغير ، الظهور فى وقتنا هذا فى الفكر الاشتراكى والفكر الفوضوى ٠

وفى خواتيم القرن التاسع عشر أخذ المفكرون الشعبيون فى روسيا يناقشون الخطوات التى تؤدى الى تحقيق الاشتراكية : أمن الضرورى أن تمر بمرحلة الرأسمالية كما يرى الماركسيون المحافظون ، أم أن روسيا قادرة على تحقيق الاشتراكية بلا آلام أو تضحيات ، أو استغلال (وهو ما يتفقون عليه مع الماركسيين) كما نراه فى تطور الرأسمالية ؟ وكانت آمال هؤلاء المفكرين ترمى الى اقامة « جماعة المزارعين الصغرى » « المستقلة فى ادارتها المحلية » لتقوم بالتحول من النظام الاقطاعى الى النظام الاشتراكى » فتتجنب بذلك الآلام التى تعصف بالناس المعاصرين للرأسمالية ٠

ومن الأحداث القريبة ، كان ايمان مهاتما غاندى « بجمهورية القرية » الهندية ، وقد تأثر فى ذلك بأفكار « تولستوى » كما كان قريبا من الفكر الروسى الاجتماعى ، وكان الأمل الذى يراود غاندى لتقدم الهند الاجتماعى فى المستقبل ، أن يقوم فيها « مجتمع القرية » متمتعا بالاستقلال الذاتى ٠

ولم يكن مما راود أذهان دعاة « المدن الجديدة » انشاء مجتمعات شبيهة بالمجتمعات الآثينية ابان مجدها ٠ فما كانوا على هذا المستوى من الطموح ، وكل

ما كانوا يحسونه أن المجتمعات الصغرى تحقق من مرامى الناس المنشودة ما لا تستطيع أن تحققه المجتمعات الكبرى ، وقد رأينا أنهم لم ينفردوا بذلك وقد سبقهم اليه رجال لهم شأنهم ، ولا يعنى المجتمع الصغير ضآلة الثقافة ولنا فى آثينا القديمة مثل فريد ، وان كان هذا المجتمع الصغير فى ذاته لا يحقق التفوق الثقافى وهناك من هذه المجتمعات الصغرى فى التاريخ الانسانى ما لا يحصى عددا ، وكانت آثينا وحدها هى المثل الفريد بينها جميعا ٠

٤ ـ الميادين فى قلب المدينة :

والمراكز المجاورة :

وفى وصف قلب المدينة والمراكز المجاورة فى تخطيط مدن : ستيفيناج ، وهارلو ، وكراولى وغيرها من المدن الجديدة فى انجلترا ما يحملنا على اكبار معالمها العامة والفكرة التى قامت عليها ولمعرفة ما اذا كانت تقوم بدور ثقافى أو اجتماعى ٠

ففى قلب مدينة ستيفيناج المستطيل يوجد طريق للمشاة يسمى « كوينزواى » . طريق الملكة ـ والى الغرب منه ميدان صغير يفضى الى موقف الأوتوبيس ، والى الشرق طريقان للمشاة على جانبيها حوانيت من دورين أو ثلاثة أدوار ، وفى هذا الميدان توجد نافورة ، وبرج ساعة ، وتمثال لأم وطفلها يقوم على شرفة تربط بين الميدان ومحطة الأوتوبيس ، والى الشمال من الميدان تقع مكاتب البلدية وصالة المدينة ، والى الشرق توجد دار للسينما ، وحمام للسباحة ، وكنيسة الأبراشية ؛ والى الغرب مركز للشباب ، وصالة للرقص ومطعم ، وفى الجنوب تركت مساحة لاقامة كلية للتعليم الثانوى ٠

ولا يدع تخطيط ستيفيناج اقامة فناء كامل للمشاة حيث يتم الشراء فى أوقات الفراغ دون معاناة من الصخب أو الضوضاء أو تعرض لأخطار المرور ٠

وفى كراولى ، يحتل الميدان مساحة من قلب المدينة يمتد الى الشمال منها الشارع الرئيسى (البوليفار) والى الجنوب طريق يدعى طريق الكبارى الثلاثة ٠ أما ميدان قلب المدينة فيسمى ميدان الملكة « كوينز سكوير » وقد ازدان بنافورة تكتنفها الأشجار والمقاعد ، وكشك الموسيقى ، ويتفرع من الميدان طريق الملكة « كوينز واى » وساحة للمشاة تحيط بها الحوانيت ، وليس فى كراولى فناء للمشاة حيث تتقاطع الشوارع فى المركز ، ويتسنى للمشاة عبورها أثناء حركة المرور ٠ وان دعت الضرورة فى وقت ما الى اغلاق ميدان الملكة أمام حركة المرور ليكون مقصورا على عبور المشاة وحدهم ٠ ويدعى قلب مدينة هارلو « الهاى » The High ويضم ميدان السوق تحيط به الحوانيت والمخازن ، فى « برود ووك Broad Walk » وهو ممشى محاط بالحوانيت ، الى جانب ممشايين آخرين : « ليتل ووك Little Walk و « ايست ووك East Walk » ٠ والى الجنوب من « برود ووك » توجد

حوانيت ومكتبة ، وميدان البلدية تحيط به مجموعة من المكاتب المختلفة وبنايات عامة منها : صالة المدينة ، والمتحف ، ومطعم وكنيسة ، وعلى مقربة منها توجد كلية لتعليم متقدم ، ودار للسينما ، كما كان هناك تخطيط لأربع بنايات عامة ، وحانات وفندق ؛ ويعتبر ميدان مدينة هارلو مثلا لأحسن ما تقوم عليه ميادين المدن الجديدة راحة ومظهرا ٠

وفى بازليدون ٠ يحتوى قلب المدينة على ميدان فسيح طوله ٤٠٠ قدم وعرضه ١٣٠ قدما خصص للمشاة بعيدا عن حركة المرور ، ويطرقه السائرون فى طرق خاصة بالمشاة وهناك ميدان آخر صغير الى الجنوب الشرقى من الميدان العام يطرقه السائرون هو الآخر عن طريق للمشاة ، وعلى أحد جوانبه أقيم فندق وعلى الجانب الآخر متجر عام من أربعة طوابق ، والى الشرق منه ميدان آخر صغير يقوم على أرض منخفضة يطرقه السائر بالنزول اليه فوق درجات تنحدر من الميدان العام ، وقد خصصت كل هذه المساحة لتكون رصيفا للمشاة ويحيط بها طريق دائرى الى الخلف من الأبنية القائمة بالميدان العام ورصيف المشاة يوجد موقف للسيارات والمركبات الأخرى ٠ وفى قلب مدينة بازليدون ، يمتد طريق دائرى ، تقوم عليه مبان حكومية متعددة كمبنى المحكمة والبريد والمستشفى والاسعاف وقسم الشرطة ، وفى أقصى الميدان من الجنوب تقوم محطة الأوتوبيس ، وعلى الجانب الغربى منه تقوم الكنيسة، وترك مكان لاقامة مبنى المدرسة الثانوية ، الى جانب عدد من المبانى العامة ــ المكتبة وقاعة المدينة ، وفى موقع من الشرق خصصت مساحة لاقامة دار للسينما ٠

وهناك الكثير مما كتب عن المدن الجديدة ، وان قل الى حد كبير ما يكتب عن دور الميدان فى النشاط الثقافى والاجتماعى ٠ فما هو هذا الدور ، وما طبيعة نشاطه ، وما هو العمل الذى يؤديه والترفيه الذى يسفر عنه وجود هذه الميادين فى المدن الجديدة ؟ خططت هذه الميادين والميادين المجاورة لها لتكون على شكل مربعات وأرصفة للمشاة ، أما أرصفة المشاة فتمتد أمام الحوانيت وتتفرع من الميدان العام ٠ وتشيع هذه المعالم التى ذكرنا فى كافة المدن الجديدة ويغلب على تخطيط هذه الميادين العامة أن تكون على صورة مربعات وطرق للمشاة يمضون فوقها فى بيعهم وشرائهم ولتمضية أوقات الفراغ بعيدا عن مضايقات حركة المرور ، وفى كل من هذه الميادين العامة توجد محطة للأوتوبيس للقادمين من المناطق المجاورة ، ومنها يتفرقون لابتياع حاجياتهم سيرا على الأقدام ، وتزدان هذه الميادين بالنافورات والتماثيل والمقاعد والأشجار ٠ ويبدو أنها قد أعدت لتضفى على الحياتين الاجتماعية والثقافية مزيدا من الراحة والمتاع والاسترخاء فى أوقات الفراغ بعيدا عن صخب المدن الكبرى ٠

والميادين سمة بارزة فى كل من الضواحى البعيدة والقريبة على السواء كما هى فى قلب المدينة ، وقد بنيت هى الأخرى على غرار المدن الجديدة ، وهو ما يبدو

في ضواحي كراولى ، وستيفناج وهارلو : فهى عبارة عن مثلث تقوم الحوانيت على جانبيه ، أو مربع تقوم الحوانيت على جانبين أو ثلاثة منه ، وكنيســـة فى جانب ، ومبنى حكومى أو حانة فى الجانب الآخر • وقد بنيت كافة الحوانيت على جانب واحد من الشارع العمومى فلا يحتاج الشارى الى عبــور الشــارع المزدحم ، وتلك ظاهرة عامة فى كافة المدن الجديدة ، وفى الوسط تمتد مرجة خضراء تغطيها الأشجار ، أو مساحة مرصوفة بدلا منها • وتحتفظ أطراف المدينة أيضا بأرصفة المشاة ، والمساحة الفسيحة فى وسط المربع المعدة للسائرين ، وتقوم المدرسة الابتدائية عادة قريبـــا من ميدان الضاحية ، أما قـــاعة الاجتماعات فهى الأخرى سمة بارزة حيث يتسنى للجمعيات الاهلية أن تمارس نشاطها الثقافى وأن تقيم حفلاتها الترفيهية •

فاذا ما نظرنا الى تلك السمات التى تغلب على صورة ميدان الضاحية فى المدن الجديدة ، فاننا نراها قريبة الشبه بأمثالها فى القرى القديمة أو المدن الصغيرة ، فالكنيسة تقام فيها عادة على مربع مفتوح الجوانب على مساحة تيسر لجماعات المصلين الانسياب منها بيسر •

وقد يقوم هذا المربع فى أغلب الأحيان بدور هام فى الاجتماعات والاتصالات العامة ، وفى القرى القديمة أو المدن الصغيرة تمتد الحوانيت والمقاهى والحانات فى الميدان وفيها يجد المشترون نوعا من الراحة والمرطبات المنعشة ، كما أنها باجماع الناس ، محفل للقاء والحياة الاجتماعية • ويؤدى قلب الضاحية فى المدن الجديدة نفس الدور الذى يقوم به الميدان فى القرية القديمة ، أو المدينة الصغيرة •

فاذا ما تطلعنا الى نوعية النشاط الذى أقيم من أجله ميدان الضاحية فاننـــا نلمح فيه طابع الحياة الاسرية والكيان العام للأسرة الناشئة ، فالحانوت قريب من الزوجة والمدرسة قريبة حيث تنتهى من مشترواتها لتصحبهم بعد خروجهم من المدرسة الى البيت ، وكذلك الكنيسة فى قربها من المصلين ، والحانة أو المقهى يتيحان لسكان هذه الضواحى حاجتهم من الشراب والحديث • وتلك هى الصورة السائدة لحياة أسرة صغيرة من زوجين شابين وأطفال صغار ، فى حاجتهم الى سكن وانجاب أطفال وعمل يعقبه نوع من الراحة والاسترخاء ، فالحياة أساسا تتركز فى البيت وفى الأسرة ، وقد أعدت ميادين الضواحى لتمد جماعات السكان الذين أعدت لهم هـــذه المدن الجديدة ــ أى الشباب ، بما يحتاجونه •

والواقع أن هذه الأطراف أو ضواحى المدن الجديدة وميادينها تحتفظ بالكثير من السمات الأساسية لحياة الضواحى أصلا ، كما أنها تجمع اليها أيضا الى حد ما ، كما أشرنا من قبل ، سمات ميدان القرية القديمة والمدينة الصغيرة فى حياتهمـــا الاجتماعية والاتصالات العامة للأهالى فى ذهابهم للكنيسة أو الشراء ، أو العكوف الى حانة أو معتى للحديث والشراب مع الاصدقاء •

وقد أقيم ميدان المدينة لتؤمه تلك الارتال من سكان الأطراف كهؤلاء ممن يتكون منهم سكان المدينة بوجه عام ، مثله فى هذا مثل ميدان الضاحية على أطراف المدينة

ولكن على صورة أكبر ، وكما رأينا فان أرصفة المشاة أمام الحوانيت سمه بارزة من سمات الميدان الذى يتوسط المدينة ، كما أن مساحة الميدان قريبة جدا من الطـــرق المفضية الى الحوانيت والتى تفضى بدورها الى الخارج والى الداخل ، وحول الحوانيت تتناثر بعض الميادين المزودة بوسائل اللهو والنشـــاط الثقـافى مما ينقص أطراف المدينة أو ضواحيها كالسينما والمطعم وصالة الرقص والفندق والمتحف والمكتبة وقاعة المدينة (قاعة الاجتماعات المحاضرات) ، ولا يتسنى لغير المدينة أن تضم مثل هذه الوسائل لحاجة سكانها وزائريهم .

ومن هذه الصورة التى بسطناها عن قلب المدينة نستطيـــع أن نخرج ببعض المؤشرات : منها أن نظام الميادين وطرق المشاة وسائل لتجميع وربط كـــافة ألوان النشاط الثقافى التى يؤمها الناس على شتى مشاربهم تلقائيـــا وفقـــا لأذواقهم واختيارهم ، كما أن مثل هذا النشاط الجارى فى الميادين ، يرتبط بصورة ما ، حتى وان لم يكن بشكل مباشر ، بها مع مجىء الناس ورواحهم اليه فى مصالحهم ، ولهذا يلعب الميدان دوره البارز فى نشاط المدينة الثقافى وكل من يشارك فيه ، أو يتنقل بين نشاط وآخر لابد وأن يمر بالميدان ، ثم ان هذه الصلات العادية التى تنشأ بين الأصدقاء ، والجيران ورفقة العمل ، أو بين المشترين ممن يلتقون فى شتى المناسبات العديدة هى التى تؤدى الى ذلك الاحساس بالطـــابع الذى تتسم به أوقات الفراغ والنشاط الثقافى فى المدينة ، وهو أحساس تدرك فيه ما سوف تؤديه فى أوقـات الفراغ ، وبما تقوم عليه الحياة فى المدينة وما تستطيع أن تقدمه . وهـــذا النمط الهادىء من الحياة والطابع العادى للصلات الشخصية يســير غاية اليسر اذا ما كان الغدو والرواح بين ألوان النشاط سعيا على الأقدام ، حيث يصبح الميدان حلقـــة الجمع ، أو الخفقة التى تنم عما يجرى فى قلب المدينة أو حواليه ، وهذه الصورة أو العمل الذى يؤديه الميدان فى اقامة هذه الصلات العامة لابد وأن يتوارى وينتهى تماما ما لم يتم مثل هذا النشاط سيرا على القدم .

والميدان ضرورى لأسباب نفسية وجمالية كنوع من التغيير والانطلاق المريح من السير فى شوارع تمتد وتتناثر الحوانيت على جانبيها ، حيث تضفى على الانسان احساسا بالسعة والتحرر والانطلاق ، من تلك المبانى المتلاصقة والممتدة على طول الشارع الى آفاق أرحب من الأرض وسماء مفتوحة أمام الرائى وأبنية تتناثر فيمـــا بينها لا تراها فى الشوارع الممتدة .

وتبدو هـــذه الرؤية المريحة وكأنها تدعوك الى رؤى أخرى مريحة ونوع من الاسترخاء أمام تمثال ونافورة ، ومقاعد تدعوك للجلوس لتستمتع بتلك الأشكال والصورة الرتيبة وما تفرزه من أحاسيس أو هذا الجمال بمعنى آخر ، وقد يكون الميدان داعيا لاكبار الصورة الجمالية لشارع ممتد طويل ، فمن الميدان تستطيع أن ترى تلك الأبنية المتلاصقة التى تتسم بها شوارع الحضر ، حين تطل منه على نهاية الشارع لتراه فى امتداده أو ترى الجانب الأكبر منه .

وتتضح الصور النفسية فى الهيكل الذى يقوم عليه قلب المدينة ، ومكان الميدان فى اتصاله بالشوارع وذروب المشاة ، ويبدو أن ذلك كان من المسلمات فى تخطيط المدن الجديدة وفى تفكير المخططين ، ومع هذا لم تكن هناك ثمة اشارة الى ذلك فى كل ما كتب عن المدن الجديدة • ذلك لأنها أشهر من أن تذكر ؟ ومع ذلك كانت تلك الصورة الجمالية للميدان وكانت الافادة منها •

وبغض النظر عن وظيفة الميادين فى تيسير ما ينشده الناس فى ممارسة نشاطهم من راحة ويسر، فان الميادين فى المدن الجديدة تبدو كما لو كانت أكثر احتواء للنشاط الحم مما هو حولها • وهناك صورة فتوغرافية لرقصات شعبية فى ميدان ستيفيناج فى كتاب « سير فردريك أوزبورن » وان كان من العسير العثور على آى كتابة تناولت استخدام الميادين لمثل هذا النشاط ، ولربما كان هذا الكم الوافر من الكتابات التى تناولت ما قام به أولئك الذين قاموا بتخطيط المدن الجديدة أو فشلوا فى القيام به لجذب الانتباه الى ما يسعى اليه الناس عشوائيا لأنفسهم ، وان لم يكن من قبيل ما ذهب اليه الذين قاموا بالتخطيط ، ولربما كان ذلك لأن المدن الجديدة كانت جديدة على النمط السائد للحياة المستطرة الثابتة لديهم ، وهو نمط له ذاتيته المستقلة البعيدة عن أى أتجاه لأصحاب التخطيط ، ويدركه ادراكا تاما البعيدون ممن يرونه سواء كانوا من أبناء الحضر أو من رجال علم الاجتماع • ولربما أتيح لوظيفة الميدان • ثقافيا أو اجتماعيا • أن تبرز وتتضح فى ذلك المحيط الفريد من المدن الجديدة •

وما زالت هناك بعض التساؤلات التى تجد لها مكانا ، وان كانت من حيث طبيعتها موضوعا للتفكير والتأمل •

٥ ــ تأملات فى دور الميدان للمدينة :

ودوره المحتمل فى المدن الجديدة :

ولما كان أكثر سكان المدن الجديدة قد نزحوا اليها من لندن ، فان ذلك مما يدعو الى معرفة دور الميدان فى لندن ، وللسؤال عما اذا كان والى أى مدى يمكن أن يكون لهذا الدور وضعه أو ما يمكن أن يكون وضعه فى ميادين المدن الجديدة ، فاذا اتخذنا مثلا هذين الميدانين المعروفين فى لندن : ميدان ترفلجار ، وبيكاديلى سيركس ، مع ما نعرفه عن المكانة التى يحتلانها فى حياتها ، وبغض النظر عن دور السينما والمطاعم والحانات ، والمكان الفسيح ، ومتحف الفن ، والنافورات من معالم أحدهما أو الآخر ، وما تتيحانه من تسلية أو نشاط ثقافى ، نجد من معالمهما الأخرى ما أصبح من صورهما المتميزة •

فميدان ترفلجار قد غدا ميدانا تقليديا للاجتماعات العامة ، والتجمعات السياسية والمظاهرات ، وبوصفه أكبر ميادين العاصمة فانه من الأتساع بحيث يسع

أكبر عدد من الناس لأثارة المسائل العامة أو السياسية التى يثيرها سكان لندن ، وما من اجتماع لأمر من الامور يمتلىء به ميدان ترفلجار الا وكان دلالة بالغـــة على أهمية هذا الأمر ، واعترافا باهتمام الجمهور الذى أثاره ، وقد يبدأ التظاهر الأكبر فى الركن المخصص لذلك فى حديقة هايدپارك أو فى أى مكان آخر ولكنه ينتهى دائما بقدر ما له من أهمية الى ميدان ترفلجار ، وقـد يعجب أولئك الذين أقاموا ميـــدان ترفلجار وأطلقوا عليه أسم المعركة التى أحرز فيها نلسون أعظم انتصاراته ، كيف أضبح له هذا الدور التقليدى فى الوقت الحاضر كمكان للاجتماعات السياسية التى تثير الجدل حول المسائل التى تتطلب الجدل ، ومنها أحيانا ما هو ضد الحرب كما كان عام ١٩٥٦ حين قامت الحكومة البريطانية باتخاذ اجراء عسكرى ضد مصر ، أو انتصارا للسلام كما حدث فى منتصف الخمسينيات عندما قامت المظاهرات السنوية ضد الأسلحة النووية لتبدأ من بناية « الدرماستون » للتسليح لينتهى الجمع الى ترفلجار . وقد يبدو العجب ألا يكون لميدان فى المدن الصغيرة هذا الدور السياسى التقليدى كما هو لميدان ترفلجار فى لندن من حيث أنه مثار للاهتمام بالأمور القومية أو المحلية ورمز لاجتماعات تنم عن الوعى السياسى لفريق من الأهالى ، وان كان من الطبيعى أن تختلف وظيفة الميدان فى المدن الصغيرة عنها فى المدينة العاصمة .

وللميدان أهميته من ناحية أخرى كمكان يجتمع فيه الناس لحدث مثير كخبر عن اعلان الحرب أو احتفالا بانتصار أو أى حدث آخر يجد فيه الناس ما يعنيهم ، وقد يجتمع الناس فى لندن وخاصة الشباب فى ميدان ترفلجار أو فى بيكاديلى سيركس لمتابعة نتائج الانتخابات العامة يسودهم أحساس مشترك من الجدية والمرح يتناسب مع طبيعة الانتخابات التى تفصل فى الأمور الهامة وان كان من ناحية أخرى دلالة على ادراك كامل لسنة قائمة تؤدى الى الاسترخاء أو المسرة الهادئة أو التســـامح الرقيق الفكه .

فما هو اذن هذا الحدث الرمزى الذى يشترك فيه الناس فى المدن الجـديدة ويعبر عن أحاسيسهم ؟ وهل تبقى مشاركة الأهالى فى المدن الجديدة فى أحـــداث الانتخابات قاصرة على ما يدور بينهم فى بيوتهم أو فى الحانات والمقاهى وهم يشاهدون التلفزيون ، دون ميدان المدينة كما يحدث فى لندن ، وما هى دلالة هذا التباين اذا وجد ، وما صلة ذلك بالتزامهم بالمسائل العامة ؟

وفى لندن يجتمع الناس ، والشباب بنوع خاص ، فى ميدان ترفلجار أو فى بيكاديلى سيركس فى أعياد الميلاد ورأس السنة ، فى جو من الاحتفال بهاتين المناسبتين حيث تمتزج صور الكرنفال بطبيعة الأفراد وسلوكهم ، فما هو هذا الشىء البديل ، اذا وجد ، ليحل محل ذلك فى المدن الجديدة وما هو التغير فى اتجاهات النـــاس وسلوكهم وما هو دلالاته ؟

وماذا يعنيه هـذا النشاط فى ميادين لندن لحياة المدينة ، وماذا يعنى وجوده أو عدمه فى المدن الجديدة ؟

فاذا أخذنا كلمة « ميدان » فى معناها الواسع كحيز مفتوح فى قلب المدينة أو العاصمة ، أو على مفترق الطرق أو بعيدا عنها حيث يقوم مثل هذا النشاط الثقافى أو الاجتماعى ، فان علينا أن نتنـاول ركن المتحدثين فى الهـايد بارك قريبـا من « ماربل آرسن » كصورة للدور الثقافى المتاح فى ميدان المدينة ، حيث تلقى الأحاديث من كل نوع فى كافة وجهات النظر السياسية والدينية والاجتماعية أمام الحضور ، وهو نشاط تتميز به لندن وصورة من معالمها يجذب اليه الزوار كما يجذب أهالى لندن أنفسهم ، فهل يتسنى للمدن الجديدة أن يقوم فيها أمثال هؤلاء المتحدثين فى ركن هايدبارك أو غيرهم ممن يجذبون اليهم الجمهور من أركان لندن ، وهو أمـر لا تعرفه الضواحى وان افتقده أهل لندن اذا لم يعد موجودا • وقد يتحول الميدان فى المدينة تلقائيا الى شىء من هذا •

وهناك الكثير من النشاط الثقافى الجذاب فى حياة المدينة الكبيرة كلندن يجب ألا يغيب عن المجتمع الأصغر ، فاذا كان لنا أن نتمسك بالمعنى الكبير « للميـدان » بوصفه مكانا فسيحا لممارسة النشاط الثقافى فى حيز مفتوح فى المدينة ، فان بعض هذا النشاط القائم فى لندن له مكانه أيضا فى المدينة الجديدة • فهناك مثلا العروض الفنية التى تقام خلال الصيف على أرصفة نهـر التيمز أو فى « همسبستيد » حيث يعرض صغار الفنانين لوحاتهم للبيع ، وهى عروض تعد من معالم الحياة الجذابة فى لندن ، وليس هناك ثمة ما يحول دون الفنانين فى المدن الجديدة واختيار « ميدان » فيها لعروضهم •

وثمة مثل آخر من أمثلة هذا النشاط الثقافى فى الهواء الطلق هـو مسرح ريجنت بارك ، ويعد هو الآخر أحد معالم الحياة الثقافية الجذابة فى لندن أثناء فصل الصيف ، ولا تعدم المدن الصغيرة مثل هذا النشاط أو بعضه مما يوجد فى المدينة الكبيرة ، فى الميدان الذى يتوسطها ، وان كان ذلك مما يتوقف على ذوق ورغبـة أهلها ، أما ما يقوم فى الواقع من هذا النشاط الثقافى فى المدن الجديدة ، أو المتوقع أن يقوم بدافع من أهلها فمازال خفيا على غير أبنائها ممن يهتمون بمثل هذا النشاط . وليس هناك من سبب جوهرى يحول دون هذا النشاط للهواة والمحترفين وأن يجدوا مكانا فى مدينة صغيرة يتراوح عدد سكانها بين ثلاثين وثمانين ألفا ، فالمدينة الصغيرة تملك من المقومات التى تعوز الكثير من المدن الكبرى لقيام هذا النشاط وانتعاشه •

٦ ـ السياسة الاجتماعية والتغير الاجتماعى :

والمدن الجديدة :

وهناك بعض الصور والمعالم الأخرى للدور الاجتماعى للميدان فى المدينة الكبرى

تتطلب الاشارة اليها • وهى صور ومعالم قامت بقيام المراكز الحضارية الكبرى ، ومازالت قائمة الى يومنا هذا • وترجع أصلا الى ما يسمى ، بالجماعات «البوهيمية» ، أو الجماعات التى « لا جذور لها » أو « الجماعات العائمة » التى تفتقد الاستقرار والثبات •

ففى خلال الستينيات أصبح بيكاديلى سيركس ملتقى جماعات الهيبيز ، بما يبدون عليه من سلوك ونمط غريب للحياة أخذ يجتاح الميدان ، كما يجتاح كل حيز آخر فى لندن وفى غيرها من المدن الأخرى ، وهو نمط يختلف ويتعارض مع الحياة القائمة فى الميدان ، فى عشوائية لا ضابط لها • وخروج على العرف ، وتحرر لا ضابط له •

وقد قام « هنرى موليراك Henri Moulierac » بوصف هذه الصورة الهامشية للهيبيز وحياتهم فى الميدان وتأثيرهم عليه فى مقال له بهذه المجلة «ديوجين» ويتناول هذا المقال وصف ما كان يحدث فى ميدان جريف فى باريس حيث يقوم « فندق المدينة » اليوم ، وقد اشتق من مسماه فى اللغة الفرنسية أسم الميدان الذى شهد أضرابات عمال المصانع وقد كان يوما ملتقى الكسالى والمتسكعين الذين يمضون اوقاتهم بشتى الطرق حيث يجتمع المغنون والمشعوذون والباعة المتجولون والمتعطلون الذين يبحثون عن عمل أو ينشدون نوعا من الراحة مما ينتابهم من ملل ، فقد كان هؤلاء الذين لا يجدون ما يعملونه يجتمعون معا لعمل أى شىء أو لقتل الوقت ، فالأضراب كظاهرة اجتماعية يستدعى هذا الأسم ويحمل طابع المحيط والظروف الاجتماعية لجماعة ميدان جريف فى باريس القديمة •

ومن مرامى المدينة الجديدة أن تغير من ظروف الحياة والعمل وأن تضع الحلول لهذه المشكلات مشكلات البطالة ، ومشكلات الأحياء القذرة غير الصحية فى بيوت دون المستوى اللائق ، والحياة الاجتماعية المرهفة ، وقد كان العنوان الأصلى الذى صدر به كتاب « ايبنزير هاوارد » لوصف المدن الجديدة ، أو مدن الحدائق فى المستقبل « الطريق السلمى لاصلاح أجتماعى حقيقى » وقد صدر عام ١٨٩٨ تم أعيد طبعه بعنوان : « مدن الحدائق فى الغد » •

وقد كان انتصار حزب العمال فى الانتخابات العامة التى أجريت فى اعقاب الحرب عام ١٩٤٥ ، البداية لبناء المدن الجديدة باستثناء مدينتى « ليتشورث Letchworth » و « حديقة ولوين WelWyn Garden » وقد بدأت بريطانيا بعد عام ١٩٤٥ تلك الحقبة من الاصلاح الاجتماعى الذى يرمى : ان لم يقض على البطالة التى اجتاحت البلاد الصناعية فى فترة ما بين الحربين ، فلا أقل من القضاء على آثارها الاجتماعية السيئة ، وقد تحقق هذا المرمى من خلال السياسات الاقتصادية والاجتماعية العديدة ، والتشريعات التى شملت التأمين ضد البطالة ، والتأمينات الاجتماعية والتأمين الصحى ، واقامة المساكن الشعبية بأيجار مخفض ،

وتقديم المعونة المادية للتخفيف من العناء والشــدة الناجمين عن متغيرات الظروف الاقتصادية . وفى هذا الجو وضعت سياسة المدن الجديدة فيما عرف بلائحة المــدن الجديدة فى الوقت الذى سلكت فيه سياسة بناء المســاكن الشــعبية طريقهــا الى التنفيذ · كما كان الاهتمام كذلك بخلق منافذ للعمل بجذب الشركات الى المــدن الجديدة ، وتزويد المنشآت الصناعية بالأماكن لأقامة مصانعها فى الوقت الذى تقوم فيه باعداد المساكن للعمال ·

أى أن المرمى بعبارة أخرى العمل على تزويد الطبقة العمالية فى الصناعة بحياة مستقرة على غرار حياة الطبقة المتوسطة من سكان الضواحي وكانت الحياة التى أعدت لهذه الطبقة العمالية مما يتفق مع القيم السائدة بين الطبقة الوسطى من حيث الحياة المريحة البسيطة ، وضمان العمل ، وتوفير السكن والحديقة ووقت الفراغ لممارسة الألعاب الرياضية والتسلية المنتظمة ، والسعة والهواء الطلق والحوانيت والمقاهى والكنيسة ودار السينما ·

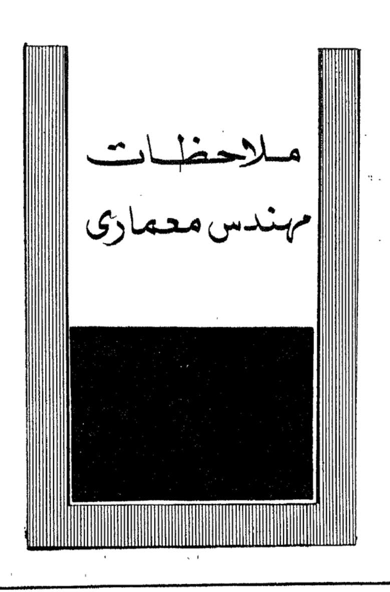
وقد لا يجد رجال الفكر البوهيميون فى هذه الحياة ما يحمدونه أو ينشدونه للطبقة العاملة ، أو يرون فيها صورة لطغيان حياة الضاحية المادية والرضــا بها ، وان كانت الحياة المثالية الهادئة البسيطة محمودة طوال التاريخ ، ونوه بها كثرة من المفكرين على اختلافهم منــذ العصــور القديمــة وهنــاك الكثير من مقــومات النمــو الثقافى والتقدم لا نستطيع أن نقلل مسبقا من أهميتها ، فضلا عن السخرية منها ، ومنها فكرة المدن الجديدة بما تسفر عنه من صورة اجتماعية هى بعض ملامح الادراك العام للحياة التى تحظى بأوفى قدر من التوفير الفكرى الأصيل ، فهى فكرة مضت فى معارضتها لفكرة الأحجام الكبرى للمدن تطلعا الى القوة والفخر وما لها هى الأخرى من تاريخ طويل ، وقد نرى هذا المدلول العام للمدينة الجديدة فيما يقال عنهــا من أنها تطبيق لهذا المثل السائر « الصغير هو الجميل » فى مواجهة الصورة الحضرية المعــاصرة ·

خاتمـــة

ومع أن بعض الصور السيئة للمشكلات الاجتماعية لفترة ما بين الحربين ، قد وجدت الحلول المناسبة ، وان بقيت مشكلات المساوىء الاقتصادية ، والهامشية ، والذاتية والحرية والتعبيرات الثقافية قائمة ومن الواجب أن تتذكر أن كافة الاصلاحات هى اصلاحات وقتية وان المضى فى الاصلاح ضرورة ملزمة ، ولم يكن الايمان بالتخطيط وقيم الطبقة الوسطى وطريقتها فى الحياة كما يدعو اليها المصلحون من القوة لدى أى طبقة اجتماعية بما فيها الطبقة الوسطى ذاتها كما كان فى اعقاب الحرب مباشرة عندما بدىء بانشاء المدن الجديدة ، وها قد غدت حلول الطبقة الوسطى للمشكلات الاجتماعية لجيلين أو ثلاثة أجيال مضت موضع البحث حتى اليوم · ومازال وجــود جماعات الهيبيز فى الستينيات دليلا عليها ، وان كان التقدم قد أخــذ مجراه فى

أعقاب الحرب وهو ما تدل عليه المدن الجديدة ، الا أن المشكلة مازالت باقية فى المدينة الكبرى وفى المدن الجديدة وفى المجتمع ككل من الناحيتين الثقافية والاجتماعية، وهما ما يجب على كل جيل وكل فرد مواجهته ومتابعته ، فليس هناك حلول معدة لكل وقت ولكل زمن ، فالزمن يتغير والظروف تتغير ، وتجد المشكلات التى تتطلب حلولا جديدة ٠

فما هو الدور الذى يقوم به الميدان فى المدينة الكبيرة وفى المدن الجديدة فى مستقبل الأيام بالنسبة لهذه المتغيرات ؟



لقد شهد فن العمارة العالمى ، فى عقود السنين الماضية القليلة ، تغييرات جذرية نتيجة الاتجاه الى التصنيع ، والى التوحيد القياسى ، والى الانتاج الضخم · وبالنسبة لفن العمارة السوفييتى ، كان نصف هذا القرن للثورة العلمية والفنية ، وما صاحبها من نمو فى القدرة الاقتصادية ، من أعظم الفترات التاريخية المثمرة فى تاريخ هـــذا الفن · وان عدنا الى الماضى حتى نصدر حكما عن نزعة التحضر فى عصرنا ، سنرى دون شك ، أن ما قدمته لنا المدن الجديدة والمناطق العمرانية الحديثة ، ووسائل الرفاهية الاجتماعية ، يتفق مع أحلامنا بمدن المستقبل · ومن ناحية الماضى ، يجب أن ننظر الى مناطق Yassenevo Trópariovo والى القـــرية الأولمبية أو مراكز التربية الوطنية بطشقند أو Navoi وحسب ·

والمنجزات الحضرية فى ربع هذا القرن منجزات عديدة · ونحن نعيش فى عالم تعد فيه المساحة والمسافة ومعايير فن العمارة وأشكاله على جانب من الاختلاف · كما تغيرت أفكارنا بالنسبة لنوعية الاسكان والراحة فى الظروف العملية بالمصنع ، أو تلك الظروف الخاصة بالخدمات : أى لدينا مثل جمالية عليا أخرى ·

بقلم : فيلكس نوفيكوف

(موسكو)

ترجمة : حسن حسين شكرى

ليسانس آداب ، ودبلوم الدراسات العليا فى الترجمة من
كلية الآداب — جامعة القاهرة ٠

اشترك فى ترجمة دائرة المعارف الجديدة للشباب ٠ وله كثير
من المترجمات الأدبية والثقافية والعلمية ٠

ومع هذا ، فالمستقبل الذى نحلم به شىء ، وتقديرنا له شىء آخر ٠ فتقديرنا للمستقبل يعتمد على المثل العليا الجديدة التى استلهمت من التجربة الملموسة ، وتتعارض مع واقع الحقيقة الحاضرة ، ومع الرؤية الجديدة للمستقبل التى بسبب محتواها الايجابى الانتقادى ، كان لها أثر على التطورات الأخيرة ٠ وبناء على ذلك ، فانه لمن المنطقى أن تكون بعض جوانب بيئتنا مرضية ، وبعضها الآخر غير مرض مما يجعلنا غير مبالين ٠

عن المألوف وغير المألوف :

اذا صدقنا القصة الحزينة لبناة كاتدرائية سانت باسيل (أأصابهم العمى لدرجة أنهم لم يقدروا على اعادة بناء المبنى نفسه فى مكان آخر) نتيجة لفكرة الجحود والقسوة الفاحشة وعدم اقامة مبنى آخر ، أقصد ، ما يمكن أن تأخذه هذه الفكرة من أشكال بشعة كل البشاعة ، فتمنع الرغبة فى تكرار قطعة فريدة من فن العمارة ٠ وعلى أية حال ، فالمجتمع المعاصر أكثر تسامحا وحلما مع المهندسين المعماريين ٠ حيث يستطيعون

اعادة أعمالهم الخاصة ، أو أعمال غيرهم فى هدوء تام • ولا يتعرضون من جراء ذلك لأى مخاطرة ، بل يحتمل فوزهم بالجوائز فى مقابل هذا العمل ••

وعلى مدى المئات بل والآلاف من السنين نجد أن البشرية انتقت وتراكم لديها كنوز معمارية فريدة بكل مدينة ، بينما نجد أنفسنا نحن ، فى فترة زمنية وجيزة ، قد غمرنا مظاهر الاختلاف بالمدن بسيل من التوحيد القياسى • واذا أردنا التغلب على هذا الموقف الداعى للرثاء ، والذى يتعارض فيه الماضى والحاضر ؛ وأن نحدث انسجاما بين القديم والجديد ؛ وأن نحسن النواحى الجمالية بالبيئة الحضرية ، لابد أن نسأل أنفسنا كيف وصلنا الى هذه النقطة ، وكيف نضع لها نهاية •

وحتى نصحح المتناقضات القائمة ، لابد أن نفهم أولا ، ثم نحلل مشكلة التفاعل بين غير المألوف وبين الموحد القياسى • والتزاما بالصدق ، نقول ان هذا التفاعل كان دائم الوجود ؛ وانه متأصل فى طبيعة فن العمارة • وليس ثمة حاجة الى أن تكون يقظا قوى الملاحظة ، حتى ترى أن هناك تفصيلات بعينها ، وعناصر وأشكالا تكرر نفسها • ففى العمائر الكبيرة المعقدة تتكرر أجزاء كاملة طبقا للمنطق الحتمى • وفى بعض المدن القديمة توجد أجزاء تكون المبانى فيها متطابقة جزئيا أو كليا • وليس هذا شيئا جديدا • أضف الى ذلك ، أن هذه العملية المهنية — أى خلق ايقاع لأشكال متطابقة — تعد وسيلة من أقوى وسائل التعبير المعمارى • ومع هذا ، لا تظهر العمائر التى ورثناها من الماضى « مقولبة » وتافهة ، أو مصدر ازعاج لنا ، أو غير مؤثرة : ولا نستطيع نعتها بهذه الصفات ، ونحن نشيد المبانى فى المناطق الحضرية فى عصرنا هذا • ولا ريب أن السبب هو أن التكرار فى الماضى سواء كان الذى أدى اليه دوافع زخرفية ، أو عناصر البناء ، أو المبنى من حيث هو كل ؛ فانه نتج منطقيا من نماذج مبتكرة فرضتها الظروف ، ولم ينتج مع نماذج منتظمة ، ابتدعت مرة واحدة فقط ، كما هى الحال اليوم •

وفى الماضى ، نجد أن عدة عوامل هى التى حددت التباين غير المألوف لفن العمارة ؛ وأن وجود عامل واحد منها فى الشكل المعمارى يكفى لتحديد طابعه الفريد • وكان من أعظم العوامل أهمية تلك التى ترتبط بالعصر وبالطراز • ويدل العامل الأول منها على الأشكال المتسمة بصفات خاصة مناسبة لبدع فترة بعينها • ويعتمد العامل الثانى على كل من طبيعة موقع المدينة ، والغرض من المبانى ، وما يفضله المهندسون المعماريون شخصيا • وقد وحد الطراز بين مدن ذات ظروف طبيعية مختلفة ، وعمائر لها استخدامات بعينها ، ومهندسين معماريين ذوى أفضليات شخصية متباينة • وقد اشتقت وحدة الطراز من ايحاء مشترك على مستوى الشكل ، ولربما نميز بسهولة بين العمارة القديمة ، والعمارة القوطية ، والامبراطورية مثلا •

وقد تكون هناك ثروة من الأشكال فى نطاق الطراز نفسه • ويطرح هذا عدة احتمالات للتفسير والشرح المبتكر للمهندس المعمارى من ناحية ذوقه الشخصى ،

وخصائص المدينة ، والغرض من البناء · والطراز ليس الا مصدرا للتباين ، ويعد موقع المدينة ـ أى المناخ ، والمناظر الطبيعية ، والبيئة ، ومواد البناء المتوافرة ـ مصدرا للوحدة · وكثيرا ما نرى خصائص مختلفة ، بل متناقضة فى المظاهر المعمارية فى مواقع متجاورة · فمدينة Vladimir تختلف عن مدينة Souzdal ، ومدينة Venice تتناقض مع مدينة Vicenza

ومن المصادر الأخرى التى أسهمت فى التباين المصادر القومية أو الثقافية ، وطريقة الحياة ، والنواحى الدينية · وتختلف المدن بعضها عن البعض بما تم فيها من عمل ، وبماضيها التاريخى ، وبتطورها ، سواء من ناحية التوسع أو النكوص ·

ولربما تفسر الاختلافات المعمارية أيضا بالاستخدامات المختلفة التى هى غاية البناء · ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نطبق التفاصيل المعمارية نفسها ، واللغة المرنة ذاتها ، أو الايقاع نفسه على قصر ما ، قصر للقيادة ، مسكن خاص ؛ أو قلعة · وهنا نجد أن الوظيفة هى التى تحدد الطراز ·

ولا يتحقق المفهوم المعمارى كله الا بالوسيلة الفنية الملائمة لفترة ما ، ولمنطقة ما · وفى الماضى ، لم تكن هناك مواد مشابهة لما لدينا من مواد : ويد الانسان هى التى أكدت التباين فى الشكل · حيث كان لكل أستاذ أذواقه الخاصة ، واجراءاته المفضلة ، وطريقة ابداعه · ويرى هذا بوضوح فى أعمال الأساتذة من أمثال : كازاكوف ، باحينوف ، كوارينجى ، روسى ، ستاسوف ؛ وغيرهم من المهندسين المعماريين الموهوبين · كما يجب ألا نتغاضى عن الدور الذى قامت به أفكار ومفاهيم « الزبائن » أنفسهم أيضا · وكان رعاة فن العمارة سباقين الى تقديم العون والى تشجيع مهندسيهم ، ولكن المهندسين بدورهم كان عليهم أن يخضعوا لأذواق وأهواء رعاتهم ، ويشيدون أبنية غير مألوفة حتى يؤكدوا امتيازهم ·

وبعد أن بحثنا العوامل المختلفة لأصل الطابع المعمارى الذى لا مثيل له فى المدن والمبانى التى ورثناها ، فلنبحث على ضوئها موقف فن العمارة المعاصر ·

ان عوامل العصر والطراز تعد اليوم من العوامل الجامعة الثابتة · وحين نتحدث عن طراز الفن المعمارى فى وقتنا الحالى ، فاننا نصادف صعوبة ما فى تحديد خصائصه ، وفى اطلاق اسم بعينه عليها · ومن المؤكد أن التطبيقات العملية لفن العمارة فى الخمس وعشرين سنة الأخيرة ، تطبيقات معقدة متناقضة فى أغلب الأحوال · وقد ظهرت اتجاهات فنية كثيرة ، وحدث تطور لا ينكر فى الطراز المعمارى · ومع ذلك ، يصدق القول ؛ بأن فن العمارة الذى نراه حولنا يعكس ، بالنسبة للجزء الأعظم منه ، خصائص عصرنا ، اتجاهه الملحوظ الى اعطاء الأولوية للأسلوب الفنى · ولربما ليس ثمة كلمة أفضل لوصف أسلوب فن العمارة المعاصرة من كلمة « النزعة التقنية » ·

وبالنزول فى خط مستقيم من الثورة العلمية والفنية نجد أن فن العمارة قد أنزل الى المرتبة الثانية كل ماله صلة بالناحية الوجدانية أو الفنية ، وأغفل جميع

النواحي الاقليمية والقومية ، وتجاهل فى بعض الأحيان الدلالة الاجتماعية نفسها فى ابتداع الأشكال المعمارية • ومن ثم ، فان معظم المباني الحديثة ذات مظهر تخطيطي ، وعارية من كل أنواع الزخرف ، وتعبر عن القعلانية بطريقة ميكانيكية دقيقة دون أى عناية بالناحية الجمالية أو بالشكل الفنى الملائم • وهذه هى النزعة التقنية بأصدق معانيها ،وبطبيعتها ذاتها ، حيث تناقضات التباين ؛ ومصدر التكرار والانتظام • ويمضى الطراز الذى تكون فى الخمس وعشرين سنة الماضية فى مضاعفة المباني المتطابقة •

كما أن ما وجد من تباين قبلا فى موقع ما يتجاهل اليوم • وواقع الأمر ، أن الوسط الطبيعى الذى نمت فيه المدن القديمة لم يفقد تفرده ، ونحن نعرف مدىاختلاف المواقع التى تقوم فيها المدن الجديدة • وعلى أية حال ، لم يعد هذا العامل فى الحسبان حتى ولو كان الموقع يحتفظ بأصالته • ويتحقق الحياد بتكرار المبانى الموحدة القياس المتسمة بالرتابة ، التى يلى بعضها الآخر بطول الطرق الرئيسية : أربع عمارات عالية (كلما اتسعت المدينة ازدادت المبانى ارتفاعا) يليها أربعة منازل طويلة منخفضة (كلما صغرت المدينة ازدادت المنازل انخفاضا) ، ثم أربع عمارات أكثر ارتفاعا وهلم جرا • ومجمل القول ، انها الرتابة الحضرية • كما أن المبانى العامة لا طابع لها هى الأخرى •

وليس ثمة مجال للقول بأن المهندسين المعماريين يعدون موقع المبنى واحدا من العوامل الجوهرية للشكل المعمارى • واذا كان قد وقع كثير من الأخطاء المؤسفة منذ وقت قريب فى مدننا ، فيرجع هذا الى أن البيئة قد أهملت فى أغلب الأحوال : المساحة ، ووسيلة النمو ، والمنظر الطبيعى ، والمبانى المجاورة ـ ربما تكون ذات قيمة معمارية أو تاريخية هامة • ولابد أن يحسب حساب كل عامل من هذه العوامل الخارجية فى التركيبة لأن لكل عامل منها أثرا على الوجهة العامة للمبنى وعلى تنظيمه الداخلى • وعلى أية حال ، لا يمكن أن توضع هذه المعطيات فى الحسبان بالنسبة للمشروعات النمطية التى تهمل فيها البيئة • كما أن المبدع لنمط ما موحد القياس من المبانى ليس لديه معلومات عن هذا الأمر • والمبانى العامة تشيد على أساس الاتجاهات التخطيطية المجردة المصاحبة للمشروعات ، بل ان المبانى التى كانت تتميز فى الماضى بأصالتها من ناحية المفهوم لا تزال تعد من المناظر الهامة فى المدينة • وتختفى أصالة الموقع تحت وطأة الجانب الموحد القياس للمبانى ، ويختفى أيضا التباين الوظيفى • حيث توجد الهياكل نفسها ، والاجراءات نفسها فى مبان ذات وظائف مختلفة كل الاختلاف • ومن ثم ، فان المبانى المقامة على « ركائز » ، وهى سائدة اليوم بشكل زائد ، يمكن أن تستوعب المتاحف والمسارح والمراكز التجارية والمكاتب الادارية • كما أن الترتيب الداخلى للمنازل الخاصة لا يفلت عن قاعدة الانتظام فى نسق واحد ، وحتى النماذج الأصيلة للأبواب والنوافذ وتركيبات الاضاءة والأثاث التى كانت تعد خصيصا فيما سبق لكل مبنى على حدة ، قد وحدت توحيدا قياسيا تاما • والمبانى الأثرية التى

يتعهد ببنائها المهندسون المعماريون المحدثون عن طيب خاطر هى الأعمال الوحيدة التى تتدخل فيها أيدى الانسان . وترى تأثيرات التصنيع فى الانتظام العام للبناء .

فهل مازال ثمة مكان للالهام الفنى ؟ وهل فى الامكان تمييز عمل المهندسين المعماريين المختلفين ؟

لحسن الحظ ، أن هناك شواهد مشجعة على المهنة ليست محرومة تماما من العمل المبتكر ، سواء على مستوى المنازل والمناطق الحضرية أو المدن الكاملة ، ولكنها حالات نادرة . ومن بين عشرات المدن ، أو ما يقرب من هذا العدد ، التى تظهر فى روسيا كل عام ، يتحقق النجاح الحقيقى مرة واحدة وحسب كل خمس أو عشر سنوات ، مما يدل على أن عدد مرات النجاح لا يزيد عن واحد فى المائة .

ونادرا ما يحدث أن يعبر مبنى ما عن بيئته المحيطة ، أو تخضع الوسائل الفنية المستخدمة للمعايير الجمالية ؛ أو أن يستفيد المهندس المعمارى من الظروف التى تتيح له أن يعبر عن شخصيته كفنان . ويجب أن يكون الأمر عكس ذلك تماما : أى أن ما يؤخذ على أنه استثناء اليوم يجب أن يصبح القاعدة . ومع أن التطور الفنى للعمارة فى عصرنا يتم فى بطء ، بيد أننا لا ننكر أنه يتحرك فى هذا الاتجاه ، وأينما تعرفنا على هذا التطلع وجدناه فى النتائج .

ونستطيع أن نسأل أنفسنا سؤالا هو : أليست الجوانب السلبية لنزعة التحضر الحالية تعزى الى رغبة عارمة فى حل مشكلة اجتماعية ضاغطة ؛ ألا وهى مشكلة الاسكان . وهل تبرر هذه الجوانب السلبية بهذه الضرورة ؟ لا نعتقد أن الأمر على هذا النحو . حيث ثمة حتمية اجتماعية معقدة أخرى ؛ وهى أنه ليس من واجبنا أن نوفر للمجتمع المنازل المريحة وحسب ، التى تضم الشقق والحجرات ، بل يجب أن نوفرها له بكل العناصر التى تحقق التباين وتحسين المستوطنة من الناحية الجمالية . ويجب أن تتم هذه المهمة فى كل المدن قديمة كانت أو جديدة فى سيبيريا أو فى الشرق الأقصى . وحين تعمى أبصارنا عن هذا المبدأ ، فنغفل تباين الحاجات البشرية ، ستبقى المشكلات الاجتماعية على حالها ، ولربما تحدث على المدى الطويل ظواهر اجتماعية سلبية أخرى . أضف الى ذلك ، أن التباين والصفات الجمالية المرغوبة فى الوسط الحضرى من الممكن التوصل اليها وبشكل جيد مع بقائها داخل اطار التصنيع . ومن الأمثلة المدهشة المفيدة : حى lazdinai فى منطقة Vilnius ، وهو نتاج خالص للتكنولوجيا الصناعية ، وكذلك بعض المراكز الريفية فى استونيا التى أقيمت وفقا لمشروعات شخصية . ويمكن تحقيق هذا الهدف على الدوام حين تتطابق معه المحاولات التنظيمية المبدعة الملائمة .

لقد فسد الترابط الانسجامى بين القديم والجديد ، وكذلك الثراء الجمالى لوسط ما ، ولن يحدث التباين فى المدن الا اذا حل طراز جديد محل « النزعة التقنية » : طراز

بكون رمزا لمفاهيم فنية جديدة تدخل فيها الأساليب الحديثة للبناء ، حتى يدخل فن العمارة طور المواءمة مع العصور ، من حيث الموقع والوظيفة ، وتوجهه المفاهيم الفنية للمهندس المعمارى نفسه ٠

الشكل ، عبادة الشكل والشكلية :

الشكل فى فن العمارة هو الهدف النهائى للابداع ، وفكرة الاشكال الجديدة هى مضمون هذا الفن ، والشكلية جانب متعزل عن نتيجته ٠ ولكون ذلك كذلك ، فان الفرضية الأولى لهذا التعريف لا تقبل الجدل ، وقد تظهر الفرضية الثانية على أنها أمر مشكوك فيه ، والثالثة كأنما قد غرست جذورها فى أذهاننا غرسا عميقا على أنها سمة من السمات السلبية لفن العمارة ٠ وهذا الحكم ليس بغير أساس ٠ بل انه قائم على أمثلة كثيرة لفترات مختلفة فى تطور فن العمارة توضح الاتجاهات الفنية المختلفة ٠ لقد تغير اتجاهنا نحو تراث الماضى مع مرور الزمن ٠ وثمة أعمال كثيرة كانت محلا للانتقاء قبلا ، تحتل الآن مكانا بارزا بين الكنوز العالمية لفن العمارة ٠

فما هى الشكلية فى فن العمارة وكيف تتجلى ؟

لقد عرف معجم بافلينكوف (طبعة ١٩١٣) الشكلية على أنها « ارتباط بالشكل لاساءة المعنى » ٠ وبعد خمسين سنة كان للشكلية تعريف أوسع على أنها طريقة فنية تتسم بما يسمى « عبادة الشكل فى حد ذاته » ٠ فما هى عبادة الشكل المعمارى ، وهل هى أمر سىء على الدوام ؟ لو تحدثنا عن الظواهر السلبية لفن العمارة فى الوقت الحاضر ، لابد أن نقر بأنها تشمل سلبية الشكل ، واهمال الاتجاه نحوه ، وبعبارة أصح ، غياب عبادة الشكل ٠

وحتى نفهم هذه المشكلة المعقدة ، لابد أن نبحث فى تراثنا المعمارى ، أعنى تلك المبانى التى تعرضت قيمتها الفنية لاختبار الزمن ، ومازالت تجذب حتى اليوم أنظار ملايين المعجبين ٠ وكلما رجعنا الى أغوار الماضى ، نجد عالما بأكمله من الشكل المختلف ، والمنسجم ، والمعبر ؛ يسهل علينا أن ندركه ، وفيما يبدو أنه ابتدع من أجل الجمال وحده ٠ وان صدق هذا ، فلم لا نقدر تراثنا المعمارى بمقولة « الشكل للشكل » ، تلك هى الشكلية ؟ نحن لا نفعل هذا لأننا قد نساق الى مخاطرة تؤدى بنا الى انكار روائع معمارية لا جدال فيها ٠ وما هو أكثر من ذلك ، أننا نفهم ما يبدو أول الأمر على أنه قد ابتدع من أجل الشكل وحده ٠ وكأنه زاخر بالمعنى التاريخى القاطع الذى يكشف عنه من خلال التعبير الفنى التام ٠ وعلى وجه التدقيق ، انه هذا البحث عن الشكل الجمالى الذى يكمن فيه جوهر الابداع المعمارى ، لأننا حين نرى مضمونا خاليا من الشكل الجمالى ، يكون فن العمارة غائبا ٠ ونحن نرى مبانى تخدم بشكل لا اختلاف فيه مثل المنازل ، والمسارح ، والمصانع ، والملاعب الرياضية ذات المدرجات وباختصار ، ولا يعنينا ما هى ، ليست من فن العمارة فى شىء ٠

وقد تتحقق مثل هذه المبانى دون تدخل أى مهندس معمــارى : فالمعــايير ، والمقاييس ، والتعليمات موجودة لتحل محله • ويستطيــع المهندس الكفء أن يتم مشروعا موقوفا على مبان من هذا القبيل ، بهذه البارامترات • ولكن فن العمارة ، والتركيب المعمارى ، والابداع المعمارى ؛ تنعزل بصفة دائمة عن الشكل ، وعن عبادة الشكل بالمعنى الايجابى • ونحن نجد هذا فى الماضى ، وفى الحاضر ، كما سنجده فى مظاهره المتطرفة ينتهى بالشكلية على الدوام •

ومظاهر الشكلية فى فن العمارة مظاهر متعددة • فمن ناحية ، تشتق هــذه المظاهر من حقائق موضوعية ملحة ؛ ومن ناحيــة أخرى ، من النزعة الذاتية المفرطة لمبدع تواق الى الشكل بما يتناقض مع الوظيفة الحقيقية لمشروعه • ومن الأمثلة الطيبة فى هذا الصدد : المسرح الرئيسى للجيش السوفييتى فى موسكو الذى توحى حدوده بنجمة خماسية مدببة الأطراف لا فائدة منها • وخلال احدى المناقشات التى جرت فى يوم ما مع مهندسين معماريين آخرين ، سمعت أحد التكنولوجيين المشتركين فى البناء يقــول انه لم يوجــد فى أى مكان المــدير الذى اســتطاع أن يتغلب على متناقضاته الانشـــائية •

وقد تتجلى الشكلية الجمالية فى الطبيعة المتظاهرة بما ليس فيها لبعض الأشكال المعمارية • ويقدم لنا فن العمارة السوفييتى فى السنوات العشر التالية للحرب أمثلة لهذا النوع من الشكلية : فالتماثيل الموضوعة فى واجهات نوافذ المنــازل ، والفراغ الوظيفى فى بعض المبانى المتعددة الطوابق ، والتقسيم الزائف للواجهات ، والطنف الثقيلة المصطنعة : ليست الا أقنعة يتيمة المولد لفترات طويلة قد انقضت • ونحن نجد الاتجاه نفسه فى بعض المبانى المشيدة منذ وقت قريب ؛ حيث نرى فى واقــع الأمر الشكل للشكل ، « والجمال » للجمال أو بالأحرى الحسن المؤثر الذى ليس له معنى منطقى •

وترى الشكلية الاقتصادية بوضوح فى الوضع المنفر للمبانى الموحدة القياس فى وسط مدينة موسكو نفسها • مع اهمال المواقع التاريخية اهمالا تاما • وعن الجوانب السلبية للشكلية نذكر أمثلة تصدق على الشغف المفرط لبعض المهندسين المعماريين من أجل بواعث قومية وتقليدية • حيث يرى ما يسمى بالشكلية « القوميـــة » فى الاستخدام الميكانيكى المنتشر للمواد الزخرفية بالمبانى الحديثـــة ، على الرغم من أنه لا مكان لها ، وأنها تتناقض مع مناهج البناء الحالية • ويرى نوع آخر من الشكلية فى التقليد الخانع للاشكال المعمارية التى ابتدعت فى ظل ظـروف مختلفة ، ولأســباب مختلفة ، وبأساليب فنية مستخدمة أخرى • ومن الأمثلة لهذه الظاهرة الميل المفرط الى الأسطح الزجاجية • ويظهر نوع آخر من الشكلية حين يحاول المهندس المعمارى أن يبدو مجددا ، ويبتدع أشكالا تظهر بما ليس فيها ، ولا تقوم على قاعدة منطقية بالمعنى الفنى • ولا تقف مظاهر الشكلية عند هذا الحد : وبلا شك أن ألوان تباينها ســوف

تدرس ، وأن عددها سوف يتحدد ، وقد تذكرنا نظرية الشكلية بطريقة ما بالجدول الدورى للعناصر الكيميائية . وداخل حدود كل نمط ، تبدو المظـــاهر الشكلية فى متغيرات كثيرة . وسيقدملنا المستقبل مجموعة جديدةللشكلية ، وستكون عبادةالشكل فى كل حالة من أجل الاساءة للمعنى . ومع ذلك ، فان عبادة الشكل حالة لا يمكن الاستغناء عنها فى ابداع عمل ذى قيمة جمالية عظيمة . ويعنى هذا ، أن أى عنصر من عناصر ابتداع الاشكال المعمارية قد يعطى نتائج ايجابية فى حالة واحدة فحسب ، أى عندما يوضع فى الحسبان هو وغيره من العوامل .

وذلك حينما تنتصر الواقعية ، لأن ابتداع الأشكال المعمارية له قاعدة منطقية ، وكل شكل ، حتى لو كان مبدعه غير مدرك أن له ما يبرره ، وأنه أمر طبيعى . وأن ما يبدو نتيجة تحكمية لأول وهلة ، وأنه من أجل الشكل ، والجمال ، تجده ينساب منطقيا من الوظيفة ، والموقع ، والأسلوب الفنى ، ومن التركيب نفسه .

ولم يكن أسلافنا أكثر منا ثراء فى الوسائل ، ومواد البناء ، والأسلوب الفنى أو العمال . وقد كان البناء بالنسبة لهم عملا طويلا صعبا مثلما هى الحال بالنسبة لنا . وعلى أية حال ، فقد عرفوا كيف يستفيدون من المـــوارد التى كانت تحت تصرفهم ، وجسدوا التصميمات الطموحة لمهندسيهم المعماريين فى صورة مادية .

وفن العمارة ، وابتداع الأشكال المعمارية أمران لا ينفصلان . ولكى تحرم فن العمارة من امكانية الشكل ، يعنى هذا أنك تحرمه من التعبير ، وأنك تدمر هذا الفن . انه فن من الفنون التى تلاحظ الأشكال الطبيعية ولا تحاول أن تقلدها ، ولكنه يعد أشكاله الخاصة ، وايقاعاته ومبانيه بطريقة تنسجم مع الطبيعة التى تعمـل وسطا للنشاط البشرى . ومنذ بدأ الزمان ، قام هذا الوسط على عناصر لم تكن عنـــاصر مادية وحسب ، بل عناصر روحية أيضا . وترجمة هذه النزعة الروحية هى سبب الكينونة ، وهدف فن العمارة ، ولا يمكن أن تتحقق الا من خـلال الشـــكل ، حيث لا تتوافر لها وسائل أخرى . وهذا هو السبب فى أن ابتداع الأشكال المعمارية ، كان على الدوام هو المهمة المهنية للمهندس المعمارى . وفى هذا الصدد ليس أمامه ســوى شىء واحد عليه أن يفعله : هو أن يكون واقعيا ، دون أن يفقد فى لحظة الابداع رؤية الروابط التى تربط الشكل المعمارى بأصوله .

عن الذوق ، وافتقار الذوق :

بطبيعة الحال ، ليست الأذواق الشخصية محلا للمناقشة . ومع ذلك ، فالذوق العام سواء فى الموسيقى ، والأدب أو فى فن العمارة شىء مختلف . انه فكرة بعينها ، وهـــو يتكون .

ويمر تكوين الذوق العـام بالضرورة بمرحلة وسطى للأذواق الشخصية للفنان ، ثم ينتقل الى مجال الفن الذى ينتمى اليه . وحتى على الرغم من أن الأفكار الخاصـــة

بالذوق تتطور مع الزمن ، وأن لكل عصر أفكاره الخاصة ، الا أننا نجد أن أفضل الاعمال الفنية لها سمات مشتركة بعينها على الدوام • وبدراسة الروائع المعترف بها عالميا ، نستطيع أن نحدد مظاهر الذوق السليم فى العمارة القديمة ، وفى العمارة القوطية ، وفى عمارة عصر النهضة ، أو فى الفترات الكلاسيكية ، بتتبع الاختلافات الطفيفة فى أذواق فنانى تلك العصور ، ونستطيع أن نرى الشىء المشترك بين أعظم الأعمال البارزة للعصر كله ، والذى قد تكون من سماته أفكار مثل « الوحدة » و « الانسجام » • وقد يحس هذا الانسجام رجل الشارع الذى يتأمل كنيسة الشفاعة : The Church of the Intercession على نهر Nerle ، أو معبد آسنسيون فى Kolomenskoi • وهذا الانسجام موجود فى السيمفونية متعددة الألوان لكاتدرائية سانت باسيل ، وفى المبانى الأنيقة للفنان شارل كاميرون ، وفى الجانب الهادىء لمبنى الاميرالية البحرية للفنان أدريان زاكاروف • ان تاريخ فن العمارة الروسى والعالمى يقدم لنا أمثلة كثيرة للذوق الرائق لفنانين استطاعوا أن يجدوا فى الأشكال المرنة التعبير الكامل عن المثل الجمالى الأعلى لعصرهم •

وتتميز أعمال المهندسين المعماريين السوفييت ، بعد ثورة أكتوبر بفترة وجيزة ، بذوقهم الخاص • ومن هذه الأعمال مقبرة لينين التى شيدها المهندس Chtchussev وهى فى الدرجة الأولى دون شك • ومن المبانى الأخرى ذات القيمة الفنية العظيمة أعمال الأخوة Fresnin ، جينز برج ، وميلنيكوف • ومن منشآت قنال Volga-Dom الرائعة العمل الذى قام به مجموعة من المهندسين المعماريين تحت اشراف ليونيد بوليا كوف ، وهو عمل مثير للاعجاب • وقد عد على أنه أثر تذكارى للانتصار فى الحرب الوطنية العظيمة ، ويبدو فى كل تفاصيله عملا متفردا بارزا من ناحية الوحدة الأسلوبية التى تتميز بها بعض أعمال بوليا كوف الأخرى •

واذا كان من اليسير أن نحدد الأذواق السليمة لفترة تاريخية أو أخرى ، فعلى عكس ذلك ، نجد الأمر أكثر صعوبة بالنسبة لتحديد تلك الأذواق فى أزمان خاصة للمرء ، أو لاثبات سمات العمل المعمارى الذى لابد أنه كان استجابة لرغبات معاصرى واحد من المهندسين المعماريين • وعلى أية حال ، قد يبدو من التعريف الأوسع نطاقا أن الذوق الجيد فى فن العمارة المعاصرة تعبر عنه عقلانية المبنى ، ووحدة الأسلوب والتركيب ، وانسجام الأشكال الفنية والوسائل • وبالعكس ، نجد أن ما يناقض الذوق السليم بصفة دائمة ليس الا الضخامة الزائفة ، والاهمال من ناحية اختيار الموقع ، وادعائية الأشكال التى تتناقض مع وظيفة المبنى •

وتمثل فن العمارة السوفييتى المعاصر فى المعارض والمسابقات الدولية أعمال كثيرة لا تشهد على اتساع مجال البناء والتشييد فى الاتحاد السوفييتى فحسب ، بل تشهد أيضا على مستوى الثقافة الحضرية والمعمارية للأخصائيين السوفييت • ويرى هذا المستوى فى المقام الأول فى التخطيط الحضرى بمدن مثل Togliatti ، Novoi

Chevtchenko Zelanograd • وثمة أيضا دليل مقنع فى تجربة اعادة نعمير موسكو ولينينجراد ، وعواصم جمهوريات الاتحاد السوفييتى •

وها هى بعض الأمثلة • لقـــد ظهرت الأذواق المسيطرة للمهندسين المعماريين السوفييت فى المفهوم الخاص بالمناطق السكنية الجديدة مثل : Kichiniov Minok Vilnius • وتتمثل هذه الأذواق تمثيلا جيدا فى المبانى العـــامة الفريدة فى نوعها ، والتى تعد من المناظر الهامة فى مدننا • وفى موسكو نجد قـاعة الاجتماعات بمبنى الكرملين ، ومبنى مركز السرطان ، ومبنى وكالة تاس ؛ ومسرح الأوبرا للأطفال • وفى مدينة كييف نجد الكوبرى الجديد المقام على نهر الدينيبر ، وفى مدينة تفليس نجد المكتب الرئيسى لادارة البريد ؛ وفى مدينة اريفان نجد مبنى مركز الشباب ، وفى مدينة آشخباد نجد مبنى مكتبة كارل ماركس ، وفى مدينة ألما ـ آتا نجد مبنى لينين ، ومجمع مديو الرياضى ؛ وفى طشقند نجد مبنى مركز التربيـة الوطنية ؛ وفى استونيا نجد مبانى المراكز الريفية العامة • وأخيرا ، نجد أحد مظاهر المستوى المعمارى السوفييتى فى المبانى الأوليمبية فى موسكو ، وفى Tallinn وكل هذه الظواهر الفنية الهامة مازال يجب علينا دراستها وتقويمها • حيث تكمن صفاتها الجوهرية فى البحث الخلاق ، وفى الاكتشاف ، وفى الطبيعة الفردية لكل عمل منها ، وكل منها يعد عملا قيما بتفرد طابعـه ، وبتباينه عن غـــيره ، وبتركيبته ؛ وبتفاصيله ؛ وبجانبه الجمالى اجمالا • وهذا ما يفسر تفرد هذه الأعمال •

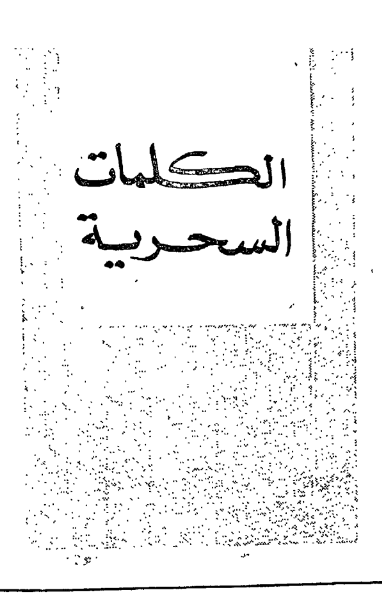


واذا كان ثمة كلمة تعبر عن عصرنا فى كل جانب من جوانب الحياة ، فاننـــا لا نجد لفظا أفضل من كلمة « الدينامية » • وبالطريقة نفسها قد نحدد فى كلمـــة واحدة الظاهرة التى تعوق المسار الطبيعى للحياة ، وتعمل على توانى عملية التطـور والتقدم : ألا وهى « القصور الذاتى » • ومن الأمور المدهشة ، أن الأفكار الجاهزة الصنع ، والتعاليم التى وصلت الينا من الماضى السحيق مازالت حية • فمنــذ خمس وعشرين سنة مضت مثلا ، وحين تم بناء أول مبنى لمكاتب التخطيط الحضرية فى ميدان مياكوفسكى ، أوصى واحد من أصحاب النفوذ بازالة الحـواجز الداخليـــة للمبنى ، وبتركيب أجهزة عرض الصور «Projectors» فى الحجرات الفسيحة بعـــد ازالة تلك الحواجز • ونفذت هذه التوصية بالفعل • ووجد بعد ازالة الحواجز بين حجرات المبنى كان خطأ ، لأن الضوضاء والحركة حالتا دون عملية التركيز للعاملين فى المبنى • واتضح أنه كان الأفضل الى حد كبير فصل فرق المهندسين المعماريين بعضهم **عن البعض • ومرت السنون ، وصرف صاحب النفوذ هذا منذ فترة طويلة عن وظيفته ومن هذا العالم ، ولكن حجرات المبنى المعـروف باسم «Mosproikt-2» لا تزال واسعة كل الاتساع • وهذا هو القصور الذاتى • ولربما يكون هذا كله ليس أمرا**

خطيرا ، ولكن القصور الذاتي في الحياة اليومية ، يظهر في التفاصيل البسيطة كما يظهر في التفاصيل الكبيرة ٠

وان كنا نذكر هذا اليوم ، فالسبب هو أنه بعد ربع قرن مضى من الزمان على التعبير الجذرى فى فن العمارة السوفييتى ، نجد من واجبنا أن نحلل التجربة المكتسبة خلال هذه الفترة ، وأن نتطلع الى المستقبل ، وأن ننبذ كل شيء ليس له ما يبرره ، وأن نعود الى ما قد تصورنا أننا قد نبذناه بطريقة تتسم بالاهمال ٠

ولكن الى أى شيء سوف نعود ؟ وأقول ، الى كل شيء يؤدى الى الأفضل فى نوعية البناء ، ويتيح التطبيق السريع للأفكار الجديدة الواعدة التى تحقق الديناميكية للنزعة الحضرية ولفن العمارة ٠ وأن تكون للمهندس المعمارى الأولوية فى عملية البناء ٠ وألا يوضع تنفيذه للعمل فوق المفهوم والفكرة بحال من الأحوال ٠



يجب أن نستهل بالمبدأ الذى يقول ان كل لغة تخضع بالضرورة لضغوط كثيرة . وفن الكلام مال شائع ، وهو فضلا عن ذلك عرضة للتبديد . وقد فقدت اللغة سرها الخفى (ونحن بالأحرى مرتاحون حين نتملك ناصية اللغة) حتى لنعتبرها من هبات الطبيعة . ومع ذلك فلا بد من تعلمها : فهى فى الواقع من ثمار التعليم ، حتى بالنسبة الى أولئك الذين يظنون أنهم لم يتلقوا أية لغة . اللغة اذن ، شأنها شأن سائر المعارف المكتسبة ، ثمرة ضغط طويل الأمد . هناك كتب تعلم اللاتينية دون مشقة . ومعلم اللغة الأولى يبدو أنه فى غنى عن استخدام السياط ، والكتب : ذلك لأن فى حوزته برنامجا واسعا يشغل كل الوقت ، ومدرسين متفانين ، لا يحملون ساعة حول معصمهم ، وعقولا بكرا لا تظن أبدا أن ما تملكه من علم يكفيها . والتعليم ، رغم كل شىء ، أمر عسير ، ومهمته أصعب مما يتصوره الكبار .

والطفل لا يدرك لحسن الحظ جسامة مشكلاته ، ويبدو أن الطبيعة قد أهلته لنطق الأصوات ، وتمييز الأشياء عن طريق صلتها الخيالية بالأسماء التى أطلقت عليها ، (وهذا التمييز تستطيعه الكلاب) . ولكن استقرار المرء شفاهة فى قلب أفكاره

بقلم : ألكسندر تشورانسكو

ولد فى عام ١٩١١ ، دكتوراه فى الآداب من السرلون،
أستاذ بجامعة لاجويا (بجزر كناريا) مؤلف العديد من
الاعمال فى تاريخ الادب والادب المقارن وأدب الثقافة •

Espana en el siglo clasico Francis

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس الحقوق من جامعة باريس ودبلوم القانون العام من
جامعة القاهرة مدير الادارة العامة للشئون القانونية
والتحقيقات بوزارة التربية والتعليم سابقا •

الغامضة ، والتقاطه أفكار الآخرين ، وهى ليست أكثر من مجرد أصوات ، وتصريف الافعال على أساس بضعة أمثلة مبتكرة ، على الطفل أن يقدر قيمتها المثالية . والمشاركة فى الاستخدامات الدقيقة للضمائر « نحن » و « أنتم » ، الأمر الذى يفترض فكرة أولية عن طبيعة الانسان الحركية التبادلية ، والتوغل فى ذلك الغار ، غار ثروفونيوس (بطل أسطورى يقال ان له وحيا فى باطن أرض بيوتيا ـ المترجم) الذى نسميه « المستقبل » وهو شص المخاوف والآمال كلها ، والاستمتاع بمفاهيم السخرية والدهشة ، والتفكير المسلى الذى يقول عكس ما يدور بخلد الانسان مع أنه يعبر عن الفكر بدقة : كل هؤلاء أمور شديدة التعقيد . حين تكون فى المجال النظرى • الا أن الفلاسفة والنحويين يعقدون الأشياء • أما الطفل فانه يسلك فى هذا الخصوص مسلك السيد جوردان (الشخصية الرئيسية فى مسرحية مولبير : النبيل البورجوازى ـ المترجم) الذى لا يتأمل نفسه وهو يتكلم • ومع ذلك أرى أن السيد جوردان له مزايا كثيرة •

فهل يشعر الطفل بهذه الضغوط ؟ قد يفسر لنا البعض بأنه يجد عونا قويا فى تلك الركائز التى نسميها تركيبات ، اذ يستخرج الكلمات من قوالبها مثلما

يستخرج الحلوى (النوجة) التى تعطى له ، يستخرجها من لفائفها ، وهذا عمل يمكن أن يفعله قرد صغير · ولكن الطفل دائما أكثر تقدما من القرد : فهو يأكل الحلوى ، ولكنه يحتفظ بالورقة المفضضة لأنه يعلم أنه سوف يتاح له فى المستقبل أن يستعملها · هل يجب عليه أن يتعلم استراتيجية ما ، أو أن ثمة مخبرا (معملا) سريا أثاره مثلما أتته عملية الهضم ؟ والطفل بمساعدة واقع الأشياء ، أو بمرشح ذكى ، مثل العضلة القوية ، يثب من فكرة الى أخرى ، كما سوف يثب فيما بعد ، فوق جدول ماء ، مستغلا وجود أحجار موضوعة بكيفية ملائمة فى مجراه · هذه النماذج ، والحجارة هى ضغوط ، وتقنية اللغة ، مثلها مثل سائر التقنيات تخضع لرقابة شديدة ، تتولاها ضروب من السلوكيات الكابحة · فاذا استطاع الطفل أن يشق طريقه وسط هذه المنزلقات المكونة من المحظورات ، ومن الخيال ، فلا بد أنه يتمتع بثقة كبيرة فى نفسه ، أو ربما بثقة أكبر فى فضيلة الكلام ·

ثم ان الطفل ليس هو الوحيد الذى يكابد هذه الصعوبات ، بل انه يكابدها أقل مكابدة وعندنا كلنا مشكلات مع اللغة · أرى البعض يفضلون الصوت ، وآخرون يعرفون أن موهبة الكلام ليست الا عاملا مساعدا ، لذلك يستخدمونها بحرص وتقتير ، بكلمات ذات مقطع واحد ، وآخرون يعانون من كثرة البحث والتنقيب ، وآخرون أيضا يشعرون بالنشوة مع الكلام ، ويفرطون فى الثرثرة الفاجرة · ونحن جميعا ، وبوجه عام نعانى من عدم كفاية مفردات اللغة · وثمة كلمات لا تعنى بالغرض المطلوب ، لأن المسئول عن ذلك هو اما جهلنا ، أو تكاسلنا ، أو فجوة فى ذاكرتنا : « قل لى اذن تلك الكلمة ! » · ونحن بالأحرى نقتصر فى امكانيات اللغة ، فنستخدم أصابعنا · والكلمات التى تصلح لكل شىء · والاشارات المعبرة مقبولة فى اللغة الشائعة ، بكثير من التسامح · والأشخاص الأكثر تدقيقا يفضلون على هذه الكلمات والاشارات ، التورية أو عدم التعريف ، مما يستبدل بضعف اللغة عجزا لفظيا · وأحيانا تكون اللغة نفسها هى التى لا تعنى بالغرض : فأنا أبحث عن معادلة تلائم بين فكرى وتعبيرى فى المستقبل ، ويتبين لى أنه لا بد أن أتحايل على ذلك بطريق غير مباشر : ذلك أن « المعادلة الملائمة » التى لها « أسرة » صغيرة ، فقد فقدت « أباها » وهو « الفعل » المناظر لها · ان الملاءمة بين الاسم والموضوع وهو من الضرورات اللغوية ، ليس بشىء الى جانب الشكوك التى تثيرها الملاءمة بين الكلام والفكر · فالفكر لا امكانية له ليتبدى للشعور فى شكله الحقيقى ، غير المفتعل ، بل يجب أولا تحريفه حتى يدخل فى وثب جاهز لا ينطبق بالمرة على مقاسه · ان اختيار العبارة هو بمثابة وصف لجريمة قتل ، ولست أجد فى العبارة سوى مظهر لجثة كنت أريدها بنية حية · وضرورة الاجابة بكلمة « نعم » أو « لا » التى يتعين على الانسان أحيانا أن يكتفى بها ، هى فى ذاتها ضلال عجيب · وأعلم أننى لا أرى فى ذلك الا وجها من وجوه « المنشور البللورى » ، ولكنى أتصور نقاط الخطوط التى لم يدركها نظرى : فنقاط الفكر لا ينوب عنها شىء · يقال ان اللغة تضعف الفكر ، ومع ذلك فاللغة هى الوسيلة

الوحيدة التى نملكها لنفصح بها عن الفكر ، ونتعرف بها عليه ، وهى وسيلة شاقة غالية ، ومع ذلك فهى غير فعالة ، مثلها بعامة مثل المعوقات (كالأمتعة والمؤن) التى هى مع ذلك الوسيلة الوحيدة للسوقيات (أساليب نقل الجند وايوائهم وتموينهم — المترجم) والمقال بتباطؤاته الكليلة ، وتقطيعاته الأليمة يسد آفاق الصور الاولى الخفية. ذلك أنه غير حقيقى أن الأدب ، بخلاف سائر الفنون ، ومهما قيل فى هذا الشأن ، يستخدم مادة أولية : فهو لا يمكن أن يستخدم شيئا غير اللغة ، وهى بالفعل أداة . واللغة ليست كالحديد الذى يشكل بطرفه على السندان ، ولكنها هى السندان نفسه ، فهى اما آن تقبل على علاتها أو ترفض، ولكن الشاعر لا يمكنه أن يراها الا على السندان. قد يقال ان عنده أفكارا وخيالا ، ولكن هذا مجرد كلام وكلمات . فالفكر الذى كان بمثابة بذور ، يتلوث ويفسر فى ثنايا المقال . واعتبارا من مستوى معين ، يصير الالتزام أكثر من مجرد ضغط ، يصير كبتا ورقابة .

ان فكرة الكبت ، وفكرة اللانهاية فكرتان يتحملهما العقل بأكثر ما يكون من الملل ونفاد الصبر ، والخيال الذى يشكل دفاعنا المتقدم ضد حدودنا الخاصة ، يتمرد بطبيعة الحال على هذه التحديدات . ثم ان هذا الصراع هو الذى يثرى اللغات على الدوام . ويجب أن يستفيد الأدب من ذلك ، ولكنه يكافح تحت ضغط وقهر ، وفى ظروف قاسية ، ظروف اقتصاد الكفاف ، ولا بد له أن يقنع بالقليل ، وهو الذى لا يشبعه شىء ، ولا يزدهر الا بمقاومته بشدة وعنف ضروب عجزه . واذا ظن الشاعر أنه يعرف شيئا ، أو يحس بشىء ، فلا بد أن يكون لهذا الشىء اسم معروف لدى الكافة . واذا كنا نعرف جيدا مانريد قوله ، فكأننا عبرنا عنه فى قرارة نفوسنا ، وفى ذلك الدرس الكبير الذى قال به « بوالو » Boilean : ولكن ما شأن الأشياء التى لا أعرفها جيدا ، أو التى تخطر بالكاد على بالى ؟ حقا ، انها لا تستحق أن تقال . ولا بد أن يكون غنيا ذلك الذى يكف عما هو ممنوع عليه ، ولعلى أتحمل فاقتى اذا لم تكن متوقفة على القوانين التى فرضت على . وانى أشعر برغبة شديدة فى أن أقول ما أعرفه بالكاد ، ولو لأثبت لنفسى أن هذه الأشياء يمكن ، أو لا يمكن أن تقال . أعرف كتابا يقرون بأنهم لا يعرفون ، حين يجلسون للكتابة أى طريق يسلكون ، ومن ثم فليس لديهم شىء يتصورونه ، كثيرا كان أم قليلا : وربما كانت لديهم الحرية فى أن يندهشوا قبل غيرهم ، اذا فرغوا من وصف ختام موضوعهم . وليس الوضوح فى الأفكار هو الذى يصنع دائما قوة المقال الأدبى ، أو جماله ، أو فعاليته . فان كان الأمر كذلك ، فان نبذات كاملة من اللغة والأدب سوف تنهار . أما بوالو ، فانه يعبر عن الأشياء بوضوح ، ويريد من الآخرين أن يعبروا عنها بالمثل ، لأنه يتصور الغموض والارتباك ، والعجز والغضب . لقد افتقدنا هذا الصفاء منذ زمن بعيد .

ومن الناحية الموضوعية ، فان كونى لا أعرف كيف أوضح بالمقال ما اكتشف انى أشعر به ، لا يلغى خبرتى . فان اشتغلت فى مجال علمى ، فذلك يثبت أن

أمامي طريقا طويلا اجتازه ، وأننى سوف أسلم فى نهاية المطاف بخطئى أو بصوابى ، أما اذا اشتغلت بالأدب فان ذلك لا يدل على شيء . وقد يكون غموض تصوراتى رابحا من الوجهة الفنية اذا كان التغليف التقريبى (للتصورات) بقى بصورة ملائمة ما فيها من سحر بسيط . ومن جهة أخرى ، فان الجهل والبلبلة لا يتعارضان مع الجمال ، وكثير من البدائيين رسموا أحسن مما أرسم . وعلى العكس من ذلك فان معلوماتهم التقنية الممتازة لم تسلم من أهاجى شابلان Chapelain أو قس اوبنياك l'abbé d'Aubignac . والرحالة الأوائل الذين رأوا وحيد القرن وصفوه بعد عودتهم بالأساليب البدائية فى لغتهم على أنه حصان له قرن على جبهته . وآتاحت البداءة الفظة التى يتسم بها هذا الوصف الأولى للخيال الجماعى أن ينمى – ولو فى نطاق مرئى خالص ، الرقة الخجول ، والألطاف البكرية عند « القارن » (حيوان أسطورى بجسم حصان ، كان الأقدمون يفترضون أن له قرنا وسط جبينه – المترجم) . ووحيد القرن ليس به شيء من الجمال والفتنة ، ولكن الرحالة لم ينقلوا أيضا شيئا محسوسا ، وانما صورة تمحو اجمالا بشاعة الحيوان . وعلى هذا فان تعريفا أخرق يمكن – على غرار أعمال البدائيين – أن يضفى على الجمال المؤثر اسلوبا من النقاء البسيط . ولكم وددت أن أكون مستكشفا – مثل كريستوف كولومب ، لمثل هذا الخطأ الكبير . ويمكن على العكس من ذلك ، بسهولة وعن طريق الخيال الحط من شأن الجمال الموهوب أو نلريثه . وربما لا يكون القصد أن نحسن التصور ، بل يكفى أن نتصور فحسب .

عندما كانت ابنتى صغيرة لا تعى شيئا فى الأحلام ، استيقظت ذات ليلة وهى تبكى ، ولم تعرف كيف تصف المنظر الذى تراءى لها لأول مرة ، وكل ما استطاعت أن تقوله هو أن « النوم يتكلم » . ولم تكن هذه العبارة ملائمة : اذ استخدمت الطفلة دون أن تدرى الحيلة الشائعة باستخدام كلمات تحل محل العبارة المجهولة : « قل لى اسم هذا الشيء ! » فهى تستر جهلا بطريق الاستبدال . وهناك مع ذلك فرق كبير بين هذين الأسلوبين ذوى الطبيعة اللغوية . فبازاء عجز بعض الألفاظ اللغوية ، يلجأ البعض الى ترياق مريح يمكن استخدامه بكيفية فعالة (أو غير فعالة) مرارا وتكرارا ، والبعض الآخر لا يلجأ الا الى الأحوال الصحيحة لمشكلته الحالية ، فيحلها بكيفية جامعة ومتعلقة منطقيا بالموضوع . لقد اخترعت (الطفلة) ، بالمعنى الحقيقى للكلمة عبارة ذات دلالة ، ولو أنها غير ملائمة . هذا التعبير له معنى فريد فى ذاته بحيث لا يمكن ترديده الا للتعبير عن شيء بذاته على أكثر تقدير . والطفلة تشير الى تجربة شخصية لا تستطيع أن تصفها بوضوح ، ولكنها تتصورها وتعرفها بكيفية وقتية مرضية ، قياسا على خبراتها السابقة التى لا تشبه أية واحدة منها التجربة الحالية . وبالنسبة الى اللغة ، هناك من جهة تهرب الى الأمام ، ومن جهة أخرى رغبة فى التأثير . بعبارة أخرى ، تنتمى أولى هذه الحقائق الى علم اللغة ، فى حين تبدو الأخرى أنها تنظر ناحية الأدب .

هذه النظرة يهمنا أن نتابعها . ليس الأمر أن الحقيقة تخرج من أفواه الأطفال ،

ولكنا نرى فى الكثير جدا من الأحيان شعراء يعتبرهم الناس أطفالا كبارا. ونسترسل فنقول : ان هذا ينيح لنا ان تلقى نظرة على جانب آخر من المسألة لايخلو من الصلة بالموضوع المركزى الذى يشغل اهتمامنا . لقد استخدمت منذ هنيهة اسلوبين شائعين للقول ، يتعلقان بالأطفال الصغار فى تلك المرحلة الأولى البريئة من أعمارهم ، والتى تشبه كلا من الحقيقة العارية واللسان الذى يتكلم به الشعراء . هـذه التعبيرات التقليدية القائمة على ما اتفق على تسميته بالحكمة الشعبية ، هل هى متساوقة ؟ انها تستخدم كثيرا فى الدراسات الأدبية ، مع مصطلحات أخـرى تثير دقتهـا وتطبيقها الصحيح فى أبحاثنا الكثير من الشكوك . الشاعر والطفل ، السحر والشعر : هل يتسنى حقا حفظ هذه المقابلات التى تروق أحيانا لنا ، أم انها تنتمى الى المجموعة الكبيرة ، مجموعة النقد الانطباعى (التأثرى) ؟ ونحن باستخدامنا هذه التعبيرات نسيء استخدام الكلمات للتستر على عجزنا عن رؤية الأشياء بوضوح . ولا بد أن فحص أساليب السحر ، والادراك فى مقتبل العمر كفيل بالاجابة عن هذه الأسئلة .

نقول : « حلمت ، رأيت حلما ، شهدت مناما » . هذه العبارات تنتمى الى كلمات القبيلة : ولنا الحق فى الاختيار بينها ، ولكننا لا نستطيع أن نقول شيئا غيرها . وقد نتساءل عما اذا كان من المفيد أن نبتكر كلمات جديدة لنعبر بها عما سبق لنا قوله : ان امتلاكنا لثلاثة تعبيرات متوازية هو فى ذاته ترف : الا أن هذه الحالة تثبت أيضا انه فى الامكان التعبير عن الشيء نفسه بصور مختلفة . ومع ذلك اذا عن لى أن أقول : « حدثنى المنام فى الليلة السابقة » ، فانه يبدو لخاطرى أننى لم أستخدم أسلوبا مختلفا عن الأساليب الأخرى . هذه العبارة لا تندرج فى نفس السجل ، ولا يكون لها نفس الوضع فى داخل القبيلة ، واذا كنت قد قلتها فأنا واثق من أنها تصدم مسامع بعض الناس ، صدمة على الأرجح غير سارة (وهى ليست خطيرة ، ولكنها رديئة) فى وسط معين ، كما فى اللغة العامية :

هناك حقا أناس يمارسون التحدث بلغة متكلفة (متحذلقة) ، ولهم سمة متميزة، مثلهم مثل الفراشات فى خزانتها الزجاجية . وفى رأيى أننى اذا قلت عبارتى هذه فى سيارة عمومية (أتوبيس) لشخص ما فانى أتوقع أن ينظر الى شزرا ، ويبادر بحكاية هذه الواقعة لأصدقائنا ، ويضيف اليها تعليقات بشأن الهيئة التى كنت أبدو بها فى تلك اللحظة . فاذا تسنى لى ، على العكس من ذلك أن أضع هذه العبارة فى مقطوعة شعرية صغيرة من نظمى ، فلن أقول ان هذا سوف يحيلنى للفور شـاعرا ، ولكنى لن أستاء من ذلك : « والنوم تحدث عن ظلال الماضى ، حديث منامة أشد اظلاما من الليل » : وسوف أجتهد فى أن أستخدم هذه العبارة فى موضع ما .

هناك اذن بين الاستخدامين لبيـان واحد فرق من حيث النوع ، يأتى من السياق نفسه : فقد يكون للعبارة تبعا للبيئة القيمة « أ » أو القيمة «ب» . ولكى نفهم من أين يأتينى الاستنكار « أ » ، أو كيف استحققت الثناء «ب» لا يسعنى الا أن أستعين

بالبيان الرصين الذى يبقى على حالته التى أعلنت عنها ، والذى يتجلى بملابساته أكثر مما يتجلى بقيمته الداخلية · واذا تنازل صديقى فى السيارة العمومية وأجابنى عما قلت ، فانى أعتقد أنه سوف يفعل ذلك بألفاظ من قبيل الترهات ، وربما التوافه ، وله الحق فى ذلك ، لأننا نعرف نحن الاثنين ان النوم لا يتكلم، أو ان هذا أقل ما يفعله· وعلى ذلك فان بيانى هذا لا يبدو فقط كاذبا ، ولكنه كاذب بالفعل · ومع ذلك فنحن يا صديقى العزيز قد شهدنا معا « ما كبث » · هل تذكر عبارة :« ما كبث يقتل النوم» ؟ الا يبدو لى أن هذه العبارة ليست كاذبة ؟ أجل ، ولكن الأمر هنا يختلف · ولم يختلف ؟ ألانه شكسبير ، أم لأنه ماكبث ؟ الأرجح لأن الاثنين يتكلمات بلغة مختلفة ، يصبح فيها الأمر حقيقيا · أستخلص من ذلك أن ما هو حقيقى فى «ب» يبـدو كاذبا بالنسبة الى « أ » : وليس الخطأ فيما أقول ، لأننى أقول الشىء نفسه ، ولكن الخطأ فيما يريدون هم أن يفهموه ·

والواقع أن الصواب كله فى جانب « أ » · وهنا يبدو بيانى مخالفا للصواب ، ويقال أيضا انه لا معقول : والأمران سيان ، ولكن هذا يضعنا على مستوى مختلف · لا حاجة الى اللف والدوران طويلا حول المسألة ، فكلنا نعلم منذ زمن بعيد ان الأدب لا معقول · وانى لأود أن يعطينى « لا معقولى » هذا أسبابه وقواعده ان كان له منها شىء : ذلك لأنى لست متأكدا من أن يكون فضولى معقولا · ومع ذلك فان كنت قادرا على أن أصطنع خطابا غير معقول ــ مع التسليم بصحة كل ما تقدم ذكره ــ فانه يبدو لى أنه لا بد أن أقول كيف يتسنى لى ذلك ·

« النوم يتكلم » مثال لكلام غير معقول · هذا الكلام كما رأينا ، مهما كان غير معقول فانه مع ذلك غير مضلل ، لأنه يكشف فى الواقع عما يقوله لنا بأسلوب أقل صحة - والحقيقة لا تنكر ولا تتوارى فى معطياتها الصحيحة · فقط ، الحلم الذى تصفه لنا اللغة الشائعة على أنه نشاط سلبى ، أو حالة ، أو أمر مختلق يتبدى هنا بمثابة وجود فعلى ، وحركة · والسيد جوردان قد ابتكر دون أن يدرى استعارة ، وعرض علينا تجسيدا ، بل يكاد يؤلف تشخيصا · ومهما كان الأمر ، فان هذا البيان لا ينبدى على أنه تعريف أو وصف ، وانما بمثابة صورة بلاغية بسيطة · والصورة البلاغية ، بمفاهيمها الوجدانية تفقد من الدقة والوضـوح ما تكسبه من حيوية : وهذى هى العلامة المميزة للفكر السحرى (ليفى ــ برول) Lévy-Bruhl · وكما فى العمل السحرى الذى يفترض كشفا ، فانى لست فى حاجة ، أو ليس عندى الامكانية لأن أتحقق من التفاصيل لأحصـل على المعرفة المباشرة لما أشعر بأنه حقيقة واقعـة · ان منطق الشاعر ، وفكر الفنان البدائى هما أداة تحليلية رديئة ، ولكنهما اقتراح بالانتماء ، موحى به بمهارة ، مثلما يحدث فى مجال السياسه · وتبدأ العقلانيه فى اللحظة التى يحيد فيها انتباهى من المضمون المكشوف عنه الى الشىء الذى يحويه ، والذى لا يكون الاستخدام اللغوى أو السيمى وثيق الصلة به · اننى لا أرى نفسى

فى المرآة ، أو لا أراها جيـدا اذا جعلت أفحص نتوءات الاطار ، أو أنى كما يقال ، لا أرى الغابة جيدا اذا رحت أمعن النظر فى الأشجار ٠

وعلى ذلك فان الكلام غير المعقول يعبر عن حقـائق أقوى ، ولكنهـا أقل قابلية للتصدى من الحقائق التى يعرضها عالم الأشياء (الواقعية) : فهو كالصور البلاغية التى يستخدمها ، أو السحر الذى يشترك فيه ، يتطلب لكى يصل الى غايته استسلاما وثقة ٠ فالشعر لا سلطان له على القارىء الذى لا يتقبله . فلا يكون بذلك من القراء : مثله مثل المؤمن الذى يتحدث عنه شانفور Champfort ، والذى لا يبكى للموعظة لأنه ينتمى الى أبرشية أخرى ٠ فلماذا أراد الشاعر أن يتحمل هذه المشقة الاضافية ؟ يرى البعض أن ذلك بسبب كسله الفطرى ٠ وثمة خطأ شائع ومألوف يقول ان لغة الشعر هى أبسط لغة : فالشاعر يطيب له أن يحكى ترهات بدلا أن يكرس نفسه لأشياء « جدية » ٠ وعلى العكس من ذلك يعتقد آخرون أن لغة العقل التى تحدد معالمها بدقة ، ومن ثم فهى محدودة ، تكون أكثر بساطة ، وأقرب الى المدارك (أ ٠ بريتون A Breton) ولقد رأينا على أية حال أنها أكثر فقرا ٠ ومهما كان الأمر ، فهناك ســـوء فهم : فالمستويان اللغويان ليسا متناظرين ، على الأقل من حيث دعامتهما اللغوية فى الامكان المقارنة بين أسعار التكلفة ، أو سرعة طيران طائرتين ، الا أنه يبدو من العبث المقارنة بين عدد الأماكن فى طائرة ركاب ، وبين قوة نيران طائرة مطاردة ٠ وعلى ذلك فالمشكلة قد عرضت بصورة رديئة ، وبالأخص اذا سلمنا بأن اللغة اللا عقلانية ليست ثمرة اختيار ، ولكنها ضرورة جامدة ٠

ان اللا معقولية الجوهرية للمقال الأدبى مقدرة ضمنا فى الغرض الذى يجعل الالهام مسئولا عن الابـداع الشعرى ، ويسلم الجميع بهذا ، بشـكل أو بآخر ، وبأساليب عديدة مختلفة ٠ وهنا أيضا مصادرة على المطلوب : اذ لما كانت وظيفة الالهام متصورة بطريقة مختلفة ، فان غموض المسألة يتضمن حلولا عديدة ، أو لا يتضمن أى حل ٠ هل الالهام يجعل من الشاعر صوتا ينادى ، أو سبرا ينقل الحركة ، أو محرابا ، أو مخبرا مقدسـا ؟ لا سبيل عندئذ الا ترك الموضوع ، اللهم الا اذا أريد شرح ما لا يتسنى شرحه ٠ هل المقصود ببساطة هو المصدر الأول للمقال (المحرك الاول) الذى يثير الخيال ، ويحفز الكلام ؟ الالهام حينئذ هو مجرد حافز ، حتى بفرض أنه متجانس مع ضروب سرية من الكياسة والتسهيلات ٠ وربما لا يكون هذا سوى قدرة زائدة ، أو سرعة ، أو اجمالية الافكار أو الصور أو الاحاسيس المتداعية ، يعقبها استتراف للقيم الفريدة ، كما فى حالة ليونار Léonard لبول فاليرى Paul Valéry

ويبدو مع ذلك أن ايهاما بالسمو قد أثر فى هذا التفسير الأخير ، الذى يميل بنوع ما ، وعلى الرغم منه الى اعتبار الشعر بمثابة نتاج معطى أو مقترح ٠

وترجع الصعوبات فى الكثير من الأحيان الى اختلاط المصطلحات التى نستخدمها ٠ ولسنا نميز بين المقال اللغوى والمقال الأدبى ، أو لعلنا نميز بينهما أكثر مما ينبغى ٠ وليس من شك فى أنه لا جدوى من افتراض وجود فروق فى الرسالة : فأحدهما يعبر عما هو كائن ، والثانى عما ليس بكائن ويعتبر أنه كائن ٠ وكان من الطبيعى أن هذه الغاية الجديدة تغير معنى المقال اللغوى تبعا لتغير ظروفه لكى توائم بين الأداة القديمة والحاجات الجديدة ٠ وقد استسلم المقال اللغوى لهذا التحول ، بحيث أصبح فى ختام سلسلة طويلة من التجارب المتكررة فى جو من الاضطراب ، أصبح على ما هو عليه الآن ، دون أن يتنبه أى انسان الى الطريق الذى سلكه ٠ ومع ذلك يمكن التعرف فى هذه المسيرة الطويلة صـوب هذا الهدف الذى لم يقربه أحد ، أو لم يتصد له ، على رواسب لا معقولة ناتجة من ذكريات قديمة تكفى لتبريرها . ومنهاجية خاصـة بهـا ، وصفوة هى فى الوقت ذاته التزام ٠ وقد أسند فاليرى الى الشاعر دورا معقدا يتمثل فى « المنبع ، والمهندس ، والقسر » . وتشكل هذه الشروط الثلاثة نوعية المقال المعقد ٠ وانى أميز (والنتيجة واحدة ، مهما كانت الأسماء التى يتبدى لنا أن نطلقها عليها) بين « المنبع » الذى هو على التوالى ويشيد ، ويعرف أدواته أحسن من تحكمه فى أفكاره ، مستخدما طريقته ، وهى فى الحقيقة ذكريات أو حنين الى المنبع ، والقسر الذى يؤثر منهاجيا فى حرفة الشاعر باعتباره مؤلفا للشعر ٠



وموضوع الأدب ، باعتباره ضربا من ضروب التسلية هو استهلاك موضوع متاح ٠ بعبارة أخرى ، المطلوب من الأدب أن يملأ فراغا ، ويمكن القول بصدق انه يستجيب لحاجة ، اذا لم يكن الخوف من الفراغ تعبيرا لاطائل تحته ٠ ونحن نعرف أن هناك **وسائل أخرى للتسلية ، أقرب منالا ، وأقوى فعالية ويمكن القول انها آكثر تسلية ٠** وعلى ذلك فالمقصود هنا هو الاختيار الذى لا يخضع لعامل الصدفة : فالقراءة lire تفترض تفضيلا ، مثلها فى ذلك مثل الاختيار Alain ٠ هذا الاختيار ، كما فى كل ضروب التسلية لا يعين الا نوع النشاط المختار ، ومع ذلك فهو يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها ٠

وما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارىء ، فالاثنان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفا ٠ والقارىء على سبيل المثال يوافق على التخلى عن بعض المعايير الموضوعية ، كمبدأ التماثل ، والحاجة الى المواءمة بين العلامات والأشياء ٠ هذه المبادىء لم يفكر فيها القارىء تفكيرا حقيقيا ، وهو مع ذلك يطبقها فى حياته بكل بساطة ، ويمكن القول بأنه فى الواقع يجهلها ، ولعل من الأيسر له حين يقرأ أن يتظاهر بأنه يجهلها ٠ وعلى أية حال فانه يسره أن يتظاهر ، لأن ذلك يساعده فى مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقـرأ عن واقع الأمور ، ولكنـه يبحث عن حقيقة

الأشياء ، ويتوصل الى هذه الحقيقة العميقة بطرق شتى ، ويقتنع برسالة تتكون من تصاوير شاذة شذوذا فاحشا ، وهى محسوسة بطبيعتها ، طبيعة الصور ، ومجردة بسبب العلامات التى تستثيرها . وهو يعرف أنه لن يكتشف أشياء أو مفاهيم بحتة ، ولكن صورا ورموزا تنتمى الى عالم مصطنع وملون (بألوان قوس قزح) . وهو يتعهد بالاستماع باخلاص لكلام لعله لا ينتظر منه سوى حزن أو اثارة ، ويقبل أن يسيء البعض معاملة اللغـة ، وأن يقدموا له حديثـا مقننـا ، يتبين فى الكثير من الأحيان أن حل ألغازه عمل شاق وغير محقق . وعلى ذلك فهو يسلم بأشياء كثيرة ، ويقدم تنازلات لا يشعر بها الا بشيء من الغموض : تنازلات تبدو على العكس من ذلك شديدة الوضوح فى نظر أولئك الذين لا يشتركون فيها ، وهم الأغلبية . يقال بعامة انه فى الامكان صنع « العجة » دون كسر البيض : والقارىء يعرف أنه لا يمكن تأليف أدب جيد دون كسر بعض الكلمات ، ومن ثم فهو يتقبل ذلك عن طيب خاطـر ، وهو ليس مخطئـا فى ذلك : فأحسن ما فى الكلام ما هو « تحت القوقعة » .

هناك ما هو أحسن من ذلك ، لأن ما يتركه القارىء انما يتركه عن طيب خاطر ، قد يصل به الى درجة الورع . والقراءة بكيفية أخرى ، انما هى مجهود ضائع ، أو خشوع وتأمل وسط العواصف : ذلك لأنه يجب ، مهما كانت الظروف أن يشعر القارىء بأنه على استعداد للقراءة . والقارىء الحقيقى به « بعض طبائع الانسان الورع » (الان Alain) و « حلاوة القراءة » شرط لا غنى عنه للاستمتاع بها (باشلار Bachelard) ، وكان كل القراء السابقين يعرفون ذلك ، ويمارسون هذا النوع من العبادة : فبترارك Fetrorque مات ورأسه يميل فوق النص الذى فك رموزه على ضوء شمعته ، ومكيافيللى Mackiavil كان يرتدى أجمل ثيابه ليقرا الكلاسيات اللاتينية ، ورونسار Ronsard كان يغلق بابه ثلاثة أيام ليعيد قراءة الالياذة . ونحن أكثر من هؤلاء عجلة من أمرنا ، وأقل منهم توقيرا ، وأكثر شراهة للأطباق الصغيرة المنوعة من الطعام الدسم اللذيذ : لذلك فلسنا مطالبين بأن نكون فى حالة خشوع ، مسبوقة باغتسال (وضوء) ، ولكن على الأقل ذلك الخشوع المطيف ، خشوع راهبات « سان فرنسوا دوسـال » (الساليزيات) الذى يقتصر على قبول صادق مسبق . والقارىء فى حاجة الى ذلك : فمن ذا الذى يستطيع أن يقرأ مؤلفات كبار الكتاب القدامى ، دون أن يأخذ على نفسه عهدا بأن يستمتع بها ؟

وبالنسبة الينا ، أصبح العمل الأدبى مألوفا لنا ، وضعف توقيرنا له . ومع ذلك فالقارىء الذى يستقر على كرسيه ، حتى ولو كان مرتديا سترته العادية أو « بيجامته » ، وجعل يطالع وهو مستلق على فراشه ، فانه يسلك سلوك ماكيافيللى . ولا شك أنه لا يشعر بأنه فى انتظار حضور ملاك مجنح ، ولكن القراءة يجب أن تسبقها المتعة بها ، وبذلك ينسى القارىء ضوضاء العالم الخارجى ، ودقات ساعة

الحائط ، وذراعه الذى يتخدر ، ولا يرى النافذة المفتوحة ، أو الحروف المطبوعة التى تتتابع فى خفاء . وهو يتفحص فى قرارة نفسه علامات لا بنية لها ، تتقاطع وتتشابك ، وتعطيه أخيرا صورة للعالم . وتتجلى له بأعجوبة قرية نائية ، أو ربما يخطر له فقط فكرة عن قرية ، بها منزل مطلى بالجير ، ولم يكن أحد قد قال له انه مطلى بالجير . وثمة « أيدالجو » (اسبانى من طبقة النبلاء الدنيا — المترجم) يغوص مثله فى مقعد خيالى ليقطف من كتاب نصفى صورا لأماكن أكثر بعدا واختلاطا . ولا شىء من كل هذا موجود بالفعل . ترى من يهتم بهذه الترهات ؟ لا بد أن يكون الانسان مخدرا حتى يؤمن بسحر المقال الأدبى .

ومع ذلك فكثيرون هم القراء الذين يقبلون أن يتنازلوا عن عقولهم نظير طبق من عدس خيالى . وهناك من يخالف الواقع ، فيظن أن الكلمات الجامدة يمكن أن تؤثر فى الحقيقة الواقعة ، وأن المقال المكتوب الصامت يتكلم بصوت أقوى من صوت جاره . وهكذا يصبح البيان بمثابة الشجرة التىيزورها الاله ، والظل الظليل الذى نشب فيه « المانا » (فى الأريان البدائية ، قوة خفية ، هى فى رأى علماء الاجتماع أصل فكرة السبب — المترجم) : نحن جميعا كذلك . وربما ينبغى أن نرى فى ذلك الوسيلة الوحيدة لكى يحتمل بعضنا بعضا ، وتتجاوب ، ونحل مشاكل تلك « الألفة الانطوائية» عند الناس(كانط Kant التى تدفعنا الى البحث عن أنفسنا ، والتعرف عليها من خلال الآخرين ، والتعرف فى الوقت نفسه على الآخرين من خلال أنفسنا . هذه المعرفة هى أسرع أنواع المعرفة كلها ، وأصحها ، وأشملها . وقد أبان فلوبير Flaubert أن المرأة المرسومة هى مجرد امرأة ، فى حين أن المرأة المذكورة بالقول تمثل النساء كلهن : وهذا أكثر مما كان يطلبه كاليجولا Caligula نفسه . ونحن نمسك تحت أقدامنا هذا العالم الأوسع من عالمنا ، ولكن لا بد من ولوجه من خلال الباب الضيق ، باب القبول المسبق . والصور العقلية لا تظهر واضحة الا على قاعدة من الثقة ، التى هى صورة مصغرة من الايمان . واذا كان دانتى قد استرشد بفيرجيل، فذلك بالأخص لأن فيرجيل كان ساحرا .



من وجهة نظر المؤلف ، يتعلق الالتزام بالكيفية والعلة لما يختاره ، ويشمل المضمون العقلى لما لديه ، وأمامه كل الفرص المتاحة لكى يستوعب عمدا وبشفافية آخر غايات فنه . الهدف موضوع مرغوب فيه ، والشاعر يعرف بلا شك ما يريده ، ولكن الأمر لا يتعلق بموضوع ، لأن الموضوع لا وجود له الا فى اللحظة التى تتحقق فيها الرغبة . والهدف الذى يتغياه ، وربما الهدف الذى يلاحقه ، ليس الا رغبة فى شىء . ومع ذلك فالتصدى لشىء فى المستقبل هو بالفعل مصدر للاضطرابات .

ويؤدى بنا الموضوع الى الحقائق الملموسة للعالم الذى يقال انه موضوعي ، ومن ثم يبدو فن الكاتب انه يستجيب لتعريف فنون التصوير كلهـا • وفى أعماق الفن يفكر الانسان دائما فى الطبيعة الأم • ولسنا نتبين أن الاعماق السحرية ، أو على الأقل العادات غير الطبيعية المقال الأدبى لا تدل ، من طفرة الى أخرى على أقصر طريق الوصول الى الموضوع الواقعى أو الحقيقى للأدب • ومنذ زمن بعيد جدا ، حين كانت الطبيعة أول مفاجأة ، ومصدر كل الأسرار الغامضة ، أجرى الحس النقدى اختياره ، ونحن نؤمن دائما بالطبيعة ، فى الوقت نفسه الذى نعريها فيه •

ويعتبر الأدب أيضا محاولة من أجل « تثبيت ما هو غير مستقر » (فاليرى) • هذا التناقض لا يجد قبولا بسهولة ، فمن جهة ، كان فاليرى قد حاول أن ينشىء فنا فكريا ، ومارس هذا الفن الذى يمحص المسائل الجائزة ، ثم مضى بنا مناطق مباشرة ، وموضوعات عرضة للزوال ، ومن جهة أخرى ، أثبت هو نفسه أن الأدب ليس تثبيتا للأشياء • ليس الأمر اذن أنه يعتبر الشعر بمثابة « مشروع لتوليد الحرارة المنخفضة » (أو للتجميد) • ولنا أن نرى فى هذه المفاهيم « وضاما » كلاسيا محترما (الوضام : خاصة تتميز بها بعض المشاعر التى يستمر انفعالها برهة من الزمن بعد زوال السبب الباعث ـ المترجـم) • وكل النقاد ، من أفلاطون الى عصر النهضـة ، ومن بوالو الى ليسنج Lessing جعلوا من الأدب فنا يحاكى الطبيعة • ولا مجال هنا لمناقشة آراء أفلاطون أو ليسنج : ومع ذلك فهناك محاولة لتميز « استدلال أساسى زائف » فى شفافية ونقاء ، وبفضل هذا التمييز يتحول ما كان أسلوبا فيصير غاية ، وحقيقة مطلقة •

كانت محاكاة الطبيعة ، وفى المرتبـة الثانية محاكـاة النماذج الكبرى تعتبر دائما المدرسة البدائية للأدب ، ولم تزل كذلك : البرهان على ذلك فاليرى الذى يبدو أنه لم يزل يؤمن بذلك ، ومعه كل النقاد • انها حقيقة ثابتة لا تقبل الجدل ، ولا تثير الدهش • فالشاعر يتكلم « بالطبيعة » بأسلوب شبيه بأسلوبنا ، ويحدثنا عن أشياء تهمنا « فى الواقع » ، ويطرأ على حديثه بعض الالتباس ، بالاضافة الى قصور الكلمات • فالطبيعة أولا هى مدرسة بدائية : وحتى اذا بدأنا من المقدمة المنطقية ، التى تقول ان المدارس كلها حسنة ، فربما من المفيد الا نحط من شأن هذه المدرسة ، بل نضعها فى مكانها المناسب • ونحن نقصد هذه المدرسة لأنه لا توجد مدرسة غيرها • هذه المدرسة عمرها ثلاثة آلاف سنة ، وقد أثبتت قيمتها ، ومع ذلك فكل تعليم لا بد أن ينتهى حينما يصير التلميذ القديم استاذا قديرا • انها مدرسة شبيهة بالسجن ، تعلم الكثير ، ولكنها لا تساعد الا قليلا ، وقواعدها فعالة يسهل حفظها : فالقافية المكسورة تظل أبدا قافية مكسورة ، وفى وسع الجميع أن يؤلفوا مقارنة أو مفاجأة • ومن الصدفة أن أهم ما فى المدرسة موجود فى القواعد التى نعرف من قبل استخدامها ، الأمر الذى يحفظ الأدب مشدودا الى عربة الفنون التشكيلية •

ومن السهل أن نلاحظ أن المقال الأدبى يقدم مع ذلك أشياء حاضرة ، فمثله فى ذلك مثل التصوير • وعند الكلاسيين رغبة أكيدة فى تصوير أشكال معينة ، وأشياء حاضرة محسوسة ، وكان المعتقد اعتبارا من الرومانسية التعرف على تلك الرغبة فى تثبيت فكر « هرقليطس » غير المستقر ، الذى تحدث عنه فاليرى • وثمة اهتمامات وتحيرات متراكمة ، وأساليب ، وروح منافسة غير مفهومة على حقيقتها ، أو محاولات للتبسيط يمكن أن ترشد الكاتب الى مراحل محددة بنوع ما فى فن الوصف ، ومن المستساغ أن يستفيد عندئذ من خبرات الفنون التشكيلية • الا أن تلك طرائق لا يجوز خلطها بالأهداف •

ويتوقف كل نقل من الطبيعة أو من سائر الفنون التصويرية على عامل الصدفة • وما يقرره المقال الأدبى لا يكون قد تقرر قبلا فى جهة أخرى ، ويكفى هذا لتجنب كل خلط لاحق بفكرة الاستنساخ • والمقال الأدبى على كل الدرجات جديد حتما لأنه عمل مبتكر • ونحن نعرف ذلك من قبل ، وهذا ما نضمره حين نؤكد أن المقال الأدبى لا سند له • وبداية المقال الأدبى ونهايتـه يتعلقان بالفراغ ، كالنجوم ، والقصـيدة الشعرية لا تعتمد الا على نفسها ، فهى « غول » الارض (حيوان أسطورى ، اعتقد القدامى أن نظراته قاتلة ـ المترجم) الأبدى الذى يتفكك كلما كبر حجمه ، واتضحت معالمه ، ولى فى هذا الأمر بعض الشىء ، وربما شىء كثير ، ذلك لأنى أنا الذى أطلب متعة الانخداع • الا أن الشاعر لم يعدنى بشىء آخر : ترى ما هى القوة التى تساند أحاديثه الخادعة ؟ قد يقال انه يعتبر نفسه الاله الذى خلق العالم حين نطق بالكلمة الأولى • فهل للكلمات اذن تلك القدرة ؟ •



حقا ، لم يزل لها تلك القدرة ، فقد عرفت أشـياء لم نعد نتذكرها ، وتجر فى ذاكرتها أشكالا ساكنة ، وتحمل فى رنينها المجهد لقاح آلاف السنين الماضية التى تكون فيها الفهم والادراك • وليس فى هذا مجرد تصاوير بسيطة • لقد ميزج •ل• اوستن J. L. Austin فى كتابه : (كيف يؤدى الأعمال بالكلمات ، ١٩٦٢) تمييزا دقيقا (لأول مرة ، ان لم أكن مخطئا) بين البيانات الوصفية (وأعتقد أنه يحسن بالأولى أن نقول انها اخبارية أو اسنادية) ، والبيانات الأدائية التى تشكل بذاتها عملا ، وعملية خلاقة • فحين أقول « السماء تمطر» ، فأنا أصف حالة موجودة وجودا موضوعيا ، سواء قلت قولى هذا أو لم أقله ، ولا فائدة للكلمات الا أنها تثبت حالة أو تبلغ نبأ • وحين أقول « أقسم ••• » فأنا بقولى هذا وحده أغدو شخصا غير الشخص الذى كنته ، شخصا أقسم اليمين ، ومن ثم خلقت حدثا جديدا لم تحدثه الحقائق الموجودة من قبل ، وصار حقيقة أخرى بمقتضى الكلمات المنطوقة • اننا جميعا نعرف هذا الاسلوب اللغوى الأدائى ، ونستطيع استخدامه عند اللزوم دون أن نأخذ فى

اعتبارنا الثقة التى نوليها لقدرة هذه الكلمات • وفى هذا تكمن كل القوة الجبرية للصيغ السحرية المقدسة • لابد أن يقول أحدهم لشخصين « أزوجكما » لكى يتحولا الى زوج وزوجة • فاذا حرر البعض شهادة بهذه الواقعة ، أو دونها فى سجل ، فان واقعة الزواج لا تثبت مع ذلك الا بالكلمات التى تم النطق بها فى هذا الخصوص : فاقرار واقعة جديدة أو الاعتراف بها لا يتم أى منهما الا « فيما بعد » ، وبخاصة لاثبات ما سبق قوله ، أى اثبات الواقعة •

وفى المستطاع ، بل من الواجب التعليق على ذلك • يتبين لنا سريعا أن الكلمات لا تخلق الأشياء ، ولكنها تخلق وقائع : ولكنى لم أقل أن الأدب شىء من الأشياء • ويمكن ابداء تحفظات بشأن القيمة المطلقة للملاحظة ، وواقعية الأحداث المنظورة • واذا كان صحيحا أنه يمكن تزويج شخص بصيغة ينطق بها ، فان ذلك ليس مباحا لأى انسان ، أو فى كل الظروف ، فالصيغ التى من هذا القبيل تفترض بعامة وجودا آخر ، وجود الله ، أو القانون ، أو الضمير ، وهى سلطات جبرية بتعريفها ، تعطى نفسها الحق فى أن تعتبر حقيقة واقعة ما ليس الا فكرة خيالية • ان العقول الكبيرة دائما على صواب : ولكن المطلوب اقامة الدليل عليها • انى اسلم بصحة كل هذه الملاحظات ، خاصة وأنه يمكن تطبيقها كما هى على أحوال المقال الأدبى •

الكاهن الذى يتولى المراسيم الدينية ، والزوجان لا ينشئان واقعة الزواج الجديدة بمقتضى سلطة يتمتعان بها : فهما لا يستطيعان شيئا خارج الأحوال المقررة والكلمات الواجب النطق بها • أما الشروط فانى أرددها فحسب ، فكلنا يعرفها من قبل : اذ يجب أن يؤمن الزوجان بما يفعلانه ، أو على الأقل يوافقان على فعله ، ولا يستلزم هذا الايمان بالله ، أو احترام القانون ، أو نصائح الغير ، واختلاجاته ، وهى أمور قد توجد أو لا توجد ، وانما يتطلب ذلك الموافقة السابقة ، ونوعا من الامتثال الوقتى لقواعد هذا النظام • ويجب أن تكون هناك قوة أضفتها السلطة العليا على الكلمات ، وهى احدى السلطات الثلاث السابق ذكرها ، ويترتب على ذلك — حتى ولو لم يؤمن أصحاب الشأن (بالسلطة العليا) — أن يجرى العمل على مستويين فى آن واحد : مستوى الحقائق الحاضرة (مادام أصحاب الشأن حاضرين) ، ومستوى الأوامر الصادرة من أعلى ، والتى تتكون فى غياب المتكلم • وتتوقف انجازية البيان بنوع خاص على ايمان أصحاب الشأن ، لأن هذا الايمان هو الذى يحول وضعهم الى التزام • ومن يتزوج يغدو زوجا بناء على موافقته وحدها • والكلام فى ذاته ليس ناجزا ولا قاسرا ، ويكفى الاعتقاد بأنه كذلك فى اللحظة الوجيزة التى يقال فيها ، أو يكفى على الأقل الموافقة على النطق به •

والكلمات أقوى انجازا كلما كان الايمان الذى يتلقاها أضعف • والانجازية الكلية من خصائص حالة البراءة (أو السذاجة) : فالكلمات ، بالنسبة الى كلبى لا يمكن أن تكون سوى كلمات سحرية وأدائية • وأرى أنه ليس ثمة ما يمنعه من تفهم علاقة السببية بين عبارة « سنأكل » وبين ظهور طبق الطعام • والكلام عنده ينتج أشياء

مجسدة ، بشرط أن يعى مضمون الاشارة المتوقعة ؟ والاختلال الذى قد يحدث بين العبارة المنطوقة أو الاشارة وبين الاثر المفترض يثير قلقه كما يثيره اضطراب يحدث فى الطبيعة . وان قلت له « سنأكل غدا » فانه لا يكترث لهذا القول ، لأن فكرة الانجاز المشروط لا تخطر حتما على باله . والكلمات بالنسبة للاطفال تثبت أيضا وجود الأشياء التى يدركونها ضمنا . والطفل ، لأنه يعرف « بابا نويل » أو الغول (الذى يفزع الأطفال) أو الذئب المتوحش ، فانه يحولها الى كائنات مبهمة ، لا تدركها الحواس ، ولكنه يتمكن أحيانا من تصورها . ولأنه قيل مرارا ان جاك الصغير سوف يحطم الجرة ، فانه يحطمها فى النهاية .

وبفضل الكلمات ، يبدو الخيال أحيانا وكأنه ناجز ، ولا يمكن أن يكون غير غير ذلك ، لأن الخيال ليس له مادة ، ان لم يعبر عنه من خلال المقال ، حتى ولو كان هذا المقال فى داخل النفس . والخيال البدائى يميز بين الحلم وبين الواقع الذى له معنى مادى محسوس ، على عكس مفهومنا الحاضر . فالحلم ، بالنسبة للخيال البدائى حقيقى . وأبلغ دلالة . ونجد بسهولة أمثلة لذلك (كايوا Caillois) . فاذا رأى رجل بدائى فيما يراه النائم أن امرأة تخونه ، أو أن أعز أصدقائه يدبر موته ، فان ذلك لابد أن يكون عنده حقيقيا ، حقيقة مطلقة . فاذا تصدى لهذه الرؤيا بأن قتل المجرم المفترض ، فان ذلك لا يمكن أن يكون الا لأنه حكى لنفسه الحلم الذى لا يتحقق فى غيبة الكلمات .

فى القانون الرومانى ، كانت اللغة تعتبر ذات أثر منتج ، شأنها شأن القانون الوضعى ، وتشكل فى بعض الحالات عقوبة كافية ، مثلها مثل اللعنة فى التصور الشعبى . أكثر من ذلك أن هذه العقوبة كانت تعتبر قابلة للتعديل حتى تتوافق مع الظروف الجديدة ، وعلى سبيل المثال يعلق أثرها اذا أقر المذنب بجريمته وأبدى توبته . والروائيون المحدثون أكثر خجلا من رجال القانون القدامى ، ولا يعنى هذا أنهم يجهلون المشكلة . وحين يفسر « دون كيخوت » على طريقته الحقيقية الواقعة تفسيرا منحرفا ، لا يفوته أن يوضح آراءه بأحاديث ، كأنها تؤكد نظرته المتذبذبة . والجندى مؤلف كتاب pronun-ciamiento يعتبر انه يكفى لاقرار وقائعه الجديدة أن يكثر من الأحاديث والتصريحات ، (Ortega Y Gasset)

هؤلاء الروائيون أشد خبثا فى بعض الأحيان ، ولم يقل أحد انهم يؤمنون بصحة وقائعهم ، وهم يعرفون أن الوهم والخيال ، فى أسلوبهم مصدران من مصادر الحقيقة . وليس أحسن ساحر هو الذى يقطع امرأة اربا اربا ، ولكنه هو الذى ينجح فى أن يجعلنى أصدق ذلك . والساحر ، والرئيس الدينى لا يهمهما كثيرا ألا أصدقهما بالفعل ، وهذا الرأى مع الأسف شبيه بوجهة نظر الكاتب .

منذ قديم الأزل ، والحديث يجرى عن صلة القربى بين الساحر والشاعر . وقد رأينا كلنا العزائم ، والتعاويذ ، والرقى ، ومفاتن السحر ، وكل ذلك الاسلوب اللغوى الذى يقال انه تقنى ، والملائم كل الملاءمة ليقول الانسان ما يراه فى الشعر ، حين لا يرى فيه شيئا . ولنا أن نتساءل ما اذا كان فى الامكان أن نتحدث بجدية عن هذه المسائل ونبحث عن وضعنا فيها بعد انقضاء الفى سنة على وفاة « بان الكبير » (اله الغابات والمراعى والرعاة عند الاغريق ـ المترجم) . السحر بالنسبة الينا ، قد مضى وانقضى ، وربما اقتفى الدين أثره لأنه سلك طريقه . ومع ذلك كان الاثنان قد رسخا وتوطدا . على أن بطلان صفة القداسة أصبح شاملا فى كل ما نباشره ، وما تبقى منها صار حفريات أو تحفا أثرية . وفى شهر يولية لا يتذكر أحد يوليوس قيصر ، وصفة الاله التى كانت له ، بمعناها النذرى . وعندما يحتفل بازاحة الستار عن نصب السلام ، أو الحرية ، أو تخليدا لذكرى أحد رجال السياسة ، لا يتصور أحد أن «المانا» الخاصة بالموضوع المطلوب أو والشخص المتوفى ، سوف تحضر وتسكن هذه الأحجار ، موضوع الاحتفال . وعندما يضع الوزير حجر الأساس لا يخالجه أى شعور بالمتضمنات السحرية ، أو بالأضاحى التشفعية التى لا بد أن يشملها هذا العمل حتى يكون صحيحا . اننا ، بعد أن أفرغنا قوارير النبيذ ، ابقيناها لنحفظ فيها ماءنا المقطر .

ولعلنا مع ذلك ، بتكرار الاشارات البدائية ، بعد أن جردناها من أغراضها الاولى لا نكون قد اخترنا أسوأ الأمور . وبفضل طبيعة أعمالنا الدنيوية (وكانت فى الأصل كنيسة) التى لم تصبح بعد شمولية ، استطعنا أن نرث بعض التصرفات والسلوكيات التى لها معنى ، حتى وان لم يعد لها روح ، والتى أضفى عليها تحجرها مظهر ما لا لزوم له . الحجر الأساسى من صنع البناء ، ولا يحتاج ارساؤه مطلقا الى وجود الوزير : فهل نستغنى أيضا عن كل الاحتفالات الجماعية ؟ نستغنى عن القسم ، وهو نص لنذر مجازى روحانى ، والنشيد الوطنى الذى تعتبره الأمم كلها الزاميا ، وهو ضرب من القداس العالمانى (اللادينى) ، والقلم ، وهو طوطم ، والزواج المدنى الذى يستنسخ الالتزام الدينى ، و « التابو » الاجتماعى ؟ لقد أوضحت البحوث الحديثة كل ما ندين به لاستمرارية الفكر الروحانى فى الأشكال الخفية أو المرئية التى اتخذها ليتوارى . وفى اليوم الذى نتخلص فيه بالفعل من هذه ، فانا نتوقع أن يظهر التصيد الشعرى على حقيقته ، لغة صبيانية ، صافية ، وسوف ينتهى بنا الأمر يومئذ الى التساؤل عما اذا لم يكن العقل هو الشكل العلمى الفائق للتعبير عن اللا معقول .

ونحن ، حتى ذلك الحين لم نخرج بعد عن الدائرة السحرية ، وهى دائرة ، كما نعرف جميعا ، يمكن رسمها ، أو افتراضها . وكلما كان العمل السحرى أكثر تعقيدا ، ازدادت مقاومته للاستئصال . ونحن مدينون ببقاء الماضى بقاء عنيدا لأسس العمل الأدبى الذى يتميز بأنه من بقايا الفكر السحرى الذى زالت قداسته . واذا كانت هذه الأسس ترفض الآنالتفسيرات المنطقية، فذلك لأنها فقدت مبرراتها الأساسية ،

ولم تجد لها مبررات أخرى ، ومع ذلك لم تفقد فعاليتها التجريبية ، وليس فى الامكان تصور أدب مختلف فى الوقت الحاضر ٠

أقول عملا أدبيا ، لأنه (أدب مسرحى) ، فهو يتنـاول ويكرر سياق العمل السحرى بكل تفاصيلة ٠ وميز البعض فى هذا العمل السحرى ثلاثة مكونات : المحتفل بالقداس ، والشعيرة ، والتعزيم (مالينوفسكى) ، ومن السهل مماثلتها بعناصر المقال الأدبى : المؤلف أو القارىء (حسب العمل الخلاق ، أو العمـل المجدد للمقال الأدبى) ، والعمل الشعائرى الذى تصوره التكوينات والايقاعات ، والاستعارات ، **والنص الذى يؤكد وجود التعزيم ٠ ولكن اذا لزم الأمر دفع التحليل الى مدى أبعد ،** والحصول على مخطط أكثر تفصيلا ، عندئذ نتعرف فى العمل الأدبى على سحر غامض ، صادر عن الشعور بحضور ثان ناتج عن اسنبدال البريق القدسى المفقود ، وعلى **مشاركة أو اسهام عميق تحت شارة الانتساب ، وربما الورع ، أو على صدمة محررة** مع العودة المطهرة الى الحقيقة الواقعـة ، والشعور الجديد بأن العمل أصـبح حاملا لرسالة سامية ٠ والأساس المضمر للعملية السحرية هو حضـور الشىء المطلوب ، حضورا يعتبر بذاته واقعيا ، ولا يمـكن للمشتركين افتراضـه الا بسحر الكلمات ٠ وما يصدق مع السحر يصدق أيضا مع الكلام الناجز ، ويحتفظ بواقعيته بالنسبة الى كل مظاهر المقال الأدبى ٠

ومن الآن فصاعدا يتوقف كل شىء على ما يراه الانسان فى الفكرة السحريه الخاصة بالحضور الثنائى ٠ وتفترض كل شعيرة سحرية سموا محسوسا ، مثلها مثل البيان السرى المقدس ، والأدب ٠ لذلك فالتعزيم هو أهم حلقة فى العمل السحرى ٠ ولا بد أن ينتج فى العمل السحرى الحضور الثانى الذى يستدعيه العمل ، وينتجه أو يكشف عنه ، أو يوحى به ، أو ببساطة يفترضه ، لا أدرى ! وليس لهذا أهمية حقيقية ، طالما لم يكن المشتركون متشككين بطبيعتهـم ، وكانـوا متفقين على التسـليم بحقيقة السحر أو شبه حقيقته ٠ وعلى أية حال فمن الأفضل أن نتذكر أن هذا يفترض وجود سر خفى ، والسر الخفى لا يقول ما هو ، ولا أين يوجد بالضبط ٠ ومع ذلك يجب **أن يعتبر العمل السحرى نفســه بمثابة اشتراك (أو تواطؤ) ، كاتفاق المنظور مع** اللا منظور ، وكجوهر مضاف الى الكائن الذى يصير مغايرا ومضـافا اليه فى آن واحد ٠ ومن أجل هذا ، وبالاجمال ، يشق علينا أن نصرح بأننا متفقون مع الامكانيات المنسوبة الى السحر : فنحن لا نؤمن بالبريق القدسى ، ولا نسلم بتغير الصورة ٠ الشىء الذى يعد به المقال الأدبى ، ويتولاه وحده ٠ ونحن نرى فى السحر ، كما لم يزل يمارسه البدائيون حتى الآن شعيرة مفرغة من محتواها ، وتمثيلية هزلية تؤدى للتأثير على الفكر ٠ وبالنسبة لعالم السلالات الحديث لا يوجد ما هو أكثر من الاحتفال السحرى اثارة للملل ، وتجردا من الأسرار والمفاجآت ، والمعانى (مالينوفسكى) ، وكأن وجود المسيح فى سر القربان المقدس لم يكن محلا بهذا القدر أو أكثر بالنسبة الى الذين لا يؤمنون به ، وكأننا لم نستهل القول بأنه ينبغى أولا الايمان (بالسحر) ٠ ولكن

ما الذى يمكن الايمان به فى خصوص الأدب ؟ هناك احتمالان : فاما أن الأدب يملك ضروبا من الفتنة فقدها السحر . ومن ثم يتكشف حضور ثان فى أثناء القراءة ، واما **أن هذا الحضــور الثانى خدعة ، ومن ثم فان الأدب يمتلك فنا غريبا يخدعنا فى كل** الأحوال ·

فان كان الفرض الثانى هو الصحيح ، فقد كنا مخدوعين منذ زمن بعيد ، وكنا دائما نعتبر حقيقيا ما هو غير حقيقى · ومن قبل تحدث أرسطو عن تقليد الطبيعة بعبارات غامضة ، تجعلنا نفترض وجود مشاركة سحرية فى أســاس المبادلات بين الطبيعة وبين من يحاكيها ، ذلك الذى يضيف اليها وسائل جديدة ، ومكملات أكثر مما نعرف نحن ، ولكنه عاش فى عصر وفى عالم كان الناس فيه يشعرون شعورا أقوى بأعماق الواقع السحرية · واذا كان أرســطو قد أخطأ فى هذا الشأن ، فان فرصتنا ضعيفة فى الوصول الى الحقيقة ·

هذا التقارب ، أو هذا الخلط بين الأدب وبين العمل السحرى ، لست أنا الذى ابتكرته لمقتضيات القضية · وحتى اذا لم نشر الى عبارات أرسطو الغامضة ، فان الأمر ثابت فى البحوث الأدبية ، الضمنية أو الصريحة · ويكفى لمزيد من الوضوح ، وكذا لاعطاء التحليل طابعا موضوعيا أصبح بلا شك ضروريا ، يكفى مقابلة النصوص بعضها ببعض · أذكر فى ذلك نصين ، يجهل أحدهما الآخر ، ولكنهما يلتقيان بصورة رائعة ليشهدا فى اتجاه واحد : أحدهما لميرسيا ايلياد Mercia Eliade ، وهو مؤرخ للأديان (ولا يتكلم هنا عن الأدب) ، والثانى لناقد جليل صافى الذهن ، هو القس باتو Batteux (ولا يتكلم هنــا عن الدين) ، ولقاؤهما لقــاء مثالى ، ولا يمكن نســبته الى الصدفة ·

فى رأى ايلياد أن « الموضوع يصير مقدسا حيثما يضم (بمعنى يكشف عن) شيئا خلاف ذاته » · أما بالنسبة الى باتو ، فان موضوع الأدب يتمثل فى « نقل السمات الموجودة فى الطبيعة ، وتقديمها فى أشياء لا تكون فيها طبيعية » · وباتباع هذا المسلك ينتج الأدب « شيئا أكمل من الطبيعة نفسها ، مع استمرار كونه طبيعيا »· وبالنسبة الى الشخص الحديث الذى يدرس السحر ، فان وجود البريق القدسى فى الشىء المقدس يمكن أن يؤدى لدى الأشــخاص الذين يتجلى لهم الى نتيجة « نافعة أو ضارة » ، وبالنســبة الى الأديب النظرى ، يتحدث الفن الى الانســان عن قدرة « اما لزيادته واصلاحه ، بضمان الحفاظ عليه ، واما لانقاصه واضعافه ، واما لتعريضــه للخطر » · ويبدو واضحا لخاطرى أن اسمى هذين المؤلفين قابلان للتبادل · هناك اذن احتمالات كبيرة لأن يتكلما عن شىء واحد · ومع أن قرنين من الزمان يفصلهما ، فانهما يعتبران البريق القدسى والمقــال الأدبى مجالين مقدسين تسكنهما دعامتهما الطبيعية ، كما يسكنهما فى الوقت نفسه نوع من السمو الغامض · والمقابلة بينهما مغرية ، وهذا أقل ما يمكن أن نقوله عنها ، ويبدو أنها تدعونا للمضى الى مدى أبعد ·

على مدى أبعد تبدأ الشكوك ، ولكن اذا لم نشك فى الأمر ، فان الظلمات هى التى تبدأ • ويمكن أن نسلم عند اللزوم بأن العمل الادبى يردد العمل السحرى وتطور العبادة المقدسة • وحتى بافتراض أنه لا يوجد فى ذلك أية مبالغة ، فهل معنى ذلك أن الأدب وجد مصدره فى السحر ؟ أهذا تفسير كاف ، أو شكل تلميحى ، أو نموذج ، أو رفيق للطريق ؟ لم تبين البحوث أيا من هذه الشكوك ، ولم تقصد المضى الى هذا المدى البعيد ، اللهم الا بطريق الخطأ •

واذا ألقينا على أنفسنا هذه الأسئلة ، فذلك لأننا قد جرينا بسرعة ، والساحة خالية من الصوى (علامات الاستدلال) أو الحواجز ، بحيث لا بد لنا أن نعود أدراجنا الى الوراء • ويبدو لى أن المعطيات الوحيـدة الصحيحة التى فى حوزتى الى الآن هى ، من ناحية التوافق العجيب بين المسلمات وبين الطريقة فى كل من السحر والفن الأدبى ، ومن ناحية أخرى فكرة السمو ، أو البريق القدسى ، أو الحضور المقدس كشرط لازم للعمل السحرى ، ولكنى لا أميزها فى المقال الأدبى • هذه المعطيات لا تخلو من فائدة •

وليس من الصعب أن نستوضح تشابه الاجراءات التى تكون العملين اللذين نواجههما ، فالاثنان ينموان حول نواة تتشكل من التعزيم ، وهو من الطقوس (والطقس عمل موجه الى الجمهور) سواء كانت عبارات سحرية أو كلاما أدبيا • والطقوس تكلم الاله الذى تسعى اليه ، ولكنها تخاطب الناس الذين يستمعون اليها ، أما البريق المقدس فانه لا يحدث الا اذا كان الحاضرون ناضجين ، وعلى استعداد ليتلقوه • يجب اذن على القائم بالقداس أن يستخدم الخطاب الناجز • والسحر والأدب يستخدمان نصا واحدا ، متخصصا من المقال اللغوى ، ينبغى تغليفه بضروب متماثلة من الفتنة والسحر، ويكفى هذا لتفسير توازيهما الغريب •

هذا لا يثبت ظهور البريق المقدس فى المقال الأدبى • وتتجلى هذه المسألة بكيفية مختلفة : وربما يساعدنا « باتو » على حلها • ففى ضوء الشواهد المقدمة ، نجد أن السحر يبدأ من الموضوع الطبيعى ، فيضم الى ماديته حضور القوى السامية التى يستدعيها ، فى حين يبدأ الادب من العمل الفنى (وهو من ثم ليس طبيعيا) الذى يقدمه على أنه مقر وقتى للانسان الذى يجد نفسه أساسا موضع الاهتمام • والمسعيان متوازيان، ومتضادان فى الاتجاه • والسحر يقدم للمدعو المتسامى مقرا حقيقيا ، أما المقر فى الادب فانه خيالى ، وبالتالى قائم وراء الواقع ، أو فائق • ويجب أن يكون المدعو حقيقيا ، وهو كذلك : وليس فى الامكان أن يكون الحضور المزدوج اذا تجلى منتميا الى طبيعة واحدة ، وأن يكون حقيقيا بالكامل ، أو خياليا بالكامل •

هذه النتيجة مدهشة ، وتبدو كذلك لأول وهلة فقط : ولا يجوز أن تحدث ، مادمت أعرف سلفا أن العالم الذى أغوص فيه عالم خيالى • والحقيقة هى أننى أسأت الحكم على وضعى بالنسبة الى العمل ، اذ كنت أظن أننى أنظر اليه من الخارج ، ولكن الأمر ليس كذلك بالمرة • فأنا حبيس العمل ، كالاله داخل الشجرة ، وفريسـته الراضية • وثمة روابط وثيقة تكونت بينى وبين النص ، فلا أستطيع القول عما اذا

كان العمل بداخلى أو أننى بداخل العمل · والثابت أننى حقيقة العمل ، والكفيل الوحيد بموضوعيته ، وبدونى يصير الكتاب بلدا هجرته الآلهة ، أو حفنة من الرماد فى مرمدة · ولكى يعيش العمل حين لا أكون موجودا لأشهده ، يجب ان يتابعه شخص آخر بدلا منى ·

قد يقال اننى أبالغ فى دورى كقارىء · انه من العسير الا يظهر الانسان بمظهر الأخرق حين يقدم على تفسير الأسرار الخفية · ووضع القارىء بالنسبة الى العمل لا يخضع للتفسيرات المنطقية ، لسبب بسيط ومركب فى آن واحد : ذلك أن المبادلات تجرى بين الصورة الخيالية للمقال الأدبى وبين خيالى أنا ، ولست أجرؤ على المضى الى أبعد من هذا · ويترتب على ذلك أن العمل ، وهو خيالى يتحدث عن حقائقى ، وأنا الذى أعتبر نفسى حقيقة واقعة لا سبيل لى الى هذه الوقائع الخيالية سوى خيالى الواقعى ، وليس فى وسعى أن أقتفى أثر بوالو فى اللحظة التى ينبين لى بوضوح أن الأشياء ليست واضحة فى ذاتها ·

ونحن نعرف أن الأدب شىء غير محسوس ، حتى اذا تأملناه وجدناه لاشىء : « انه ليس صوتا كما فى الموسيقى ، ولا لونا كما فى التصوير » ، ولا وجود له الا فى المشاعر « فى حالة التصور أو الحدس الروحانى البحت » (هيجل) · العمل الأدبى كتلة من التصاوير تنفصل عن النص ، دون أن تنتقصه ، واستشعار ، وذاكرة ؛ وكلها مجردة من المادية ، مثلها مثل أى نشاط آخر · ولكنه ليس الها ، فهو الموطن المتخيل ليشعر الناس فيه أنهم كالآلهة · وليس بكاف أن يكون الاله متخيلا ، وليس توربين Turpin أصدق شاهد لرولان Roland

واذا كان صحيحا أن المسألة تتمثل فى ذاكرة تعنى الصور ، فانها (أى المسألة) لا وجود لها الا بمساندة الذاكرة التى هى القادرة على اظهارها · الاسطوانة ليست موسيقى اذا لم تخرج من صمتها ، والموجات الصوتية التى تحيط بنا فى كل مكان أشباه ضائعة بالنسبة الينا ، مثلها مثل القصيدة الاترورية (نسبة الى اتروريا التى كانت واقعة فيما مضى غربى ايطاليا ــ المترجم) اذا عثرنا على شىء منها · الشعر يحتاج الى أنا حتى يكون له وجود ، مثله مثل البريق القدسى ·

والقارىء هو الوعى الذى يضمن مصير القصيدة الشعرية ، بان يتيح لها فرصتها فى الوقت الذى يلتهمها فيه ويستوعبها ، مثلما كان القدامى يستمتعون بأبدان الآلهة فى « السريان » (تمثيليات دينية قديمة يدخل فيها الآلهة والقديسون والشياطين ــ المترجم) · ولهذا لايحب الشعراء قراءهم فى المستقبل : فبودلير يشتمهم ، ونيتشه يكرههم ·· ولا يستطيع القارىء أن ينظر الى النص من الخارج ، لأن النص ليس شيئا من الأشياء ، والعلاقة بينهما ليست من قبيل الاتصال أو التجاور : فالقارىء يلتهم العمل من الداخل ، فيدخل فى الوهم مثلما يتوارى الاله فى الصخور ، وعلى ذلك يكتسب النص الأدبى ذلك الحضور المزدوج الذى يتميز به كل عمل سحرى ·

وبهذا المعنى يكون كل قارىء بمثابة « مانا » المقال الذى يحييه ، واله الاخصاب ، ومبدأ من مبادىء القصيدة الشعرية · والقارىء ليس هو الشاعر ، ولكنه الوجدان الذى يؤكد اللا حقيقى ، ويعطيه قوامه ، كما يستفيد منه مثلما تستفيد الآلهة من البحور ، ويغتذى به ، ويصبح هذا الغذاء جزءا لا يتجزأ من مصيره · المطالعة هى حيازة كاملة ، قابلة دائما للتجديد ، ولا يمكن أن يفقدها الانسان الا بارادته · وذكريات الماضى لا تشكل نظاما تقديريا لذكريات القارىء ، وليست أكثر « واقعية » منها ، وهى تخصنى ، شأنها فى ذلك شأن سائر خبراتى ، وربما أحسن ، لأنها موجودة فى ذاتى · والمعجزة موجودة هناك بأكملها ، والعمل موجود فى نفسى ، وأنا موجود فى العمل · والحضور المزدوج يمارس مفاتنه ، والسحر ليس كلمة غير مجدية · ولما كان مبدأ التماثل لا ينطبق على الأدب ، كما لا ينطبق حيثما يوجد اللا واقعى ، فان هناك عالمين متعارضين يحوز كل منهما الآخر ، ويؤثر أحدهما فى الآخر ، ويحتوى كل منهما الآخـر · والايمان وحده هو الناجى ، فى الأدب أيضا · وتوجد الحقيقة اعتبارا من اللحظة التى يعتقد فيها الانســان أن الأمر حقيقى · وكان لدى فلوبير Flaubert هذا الايمان لأنه قال باعتقاده فى وجود « دون كيخوت » ، مثلما وجد يوتيوس قيصر · واعتقد أننا جميعا عندنا هذا الايمان ·

مركز مطبوعات اليونسكو

يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
ومساهمة في إثراء الفكر العربي

- مجلة رسالة اليونسكو
- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- مجلة مستقبل التربية
- مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- مجلة (ديوجين)
- مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتها الدولية
تصدر طبعاتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع الشعبة القومية لليونسكو وبمعاونة
الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة والإعلام بجمهورية مصر العربية.



يتلخص الموضوع العام الذى تدور حوله هذه التأملات فى أن مكان الضحك فى الحياة اليومية قد هبط كثيرا فى المجتمعات الغربية منذ بداية هذا القرن ، وأن لهذا الهبوط أثرا خطيرا فى التوازن النفسى عند الأفراد ، وفى مستقبل الحضارة · يضاف الى ذلك أن الفلسفة والعلوم الانسانية تبوء ــ فيما يبدو ــ بقدر معين من المسئولية عن نفور أهل هذا العصر من الضحك ·

ولن أخوض فى تفاصيل النقطة الأولى فى هــذا المقام · ويكفى أن نلقى نظرة على العالم المعاصر ــ ومن ذا الذى لم يفعل ذلك ؟ ــ حتى يتبين لنا أن رجل الشارع فى البلدان الفقيرة أكثر شعورا بالبهجة وأشد اغراقا فى الضحك ، منه فى البلدان الصناعية · ويكفى أن نتذكر أن الاتجاه العام نحو المرح والضحك كان فى بداية هذا القرن مماثلا فى أوربا وأمريكا الشمالية لما كان عليه فى القرن التاسع عشر ، وما كان عليه دائما خلال القرون السابقة ، وما لا يزال قائما فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية ·

ومن المؤكد أن هذا التطور يرجع الى عدة عوامل متشابكة من الناحية الاقتصادية

بقلم: چان فوراستييه

عضو المجمع الفرنسى ولد عام ١٩٠٧ . أستاذ بمعهد الكونسرفتوار للفنون والآلات الموسيقية وبالمدرسة العملية للدراسات العليا . تتضمن مؤلفاته العديدة تحليلات لآثار التطور التكنولوجى الحاضر فى مختلف قطاعات المجتمع ومن أهم مؤلفاته : « الأمل الكبير فى القرن العشرين و « والآلة والرفاهية » و « التحول الكبير فى القرن العشرين » .

ترجمة: أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ورئيس مشروع الألف كتاب بوزارة التعليم سابقا .

والسياسية ، والاجتماعية ، والثقافية . وهذا موضوع شاسع الأطراف جدير بالدراسة التى لم يقم بها ، فيما أعلم ، أحد حتى الآن . ولذلك فان هدفى فى هذا المقال ليس سوى طرح هذه المشكلة ، والاشارة الى اتجاهين يجب أن يسير فيهما البحث : أحدهما يتعلق « بمسئولية » الفلسفة والعلوم الانسانية (علم النفس خاصة) ، والآخر بالنتائج الاجتماعية – على المدى القصير والطويل – لانعدام الضحك .

ويبدو أن هنرى برجسون ، الفيلسوف الفرنسى ، كان أول من طرق هذا الموضوع عندما نشر كتابه المشهور عن الضحك . وعلى الرغم من تردد « الاخصائيين » فى قبول نظريته ، فان كتابه سرعان ما أصبح مشهورا بحيث لا يزال فى الوقت الحاضر – أى بعد ثمانين عاما من نشره – أكثر الكتب المقروءة فى كل لغة من لغات العالم ، وأعظم الكتب التى ألفت فى الضحك رواجا . وبرغم ذلك كله ، فان نظرية برجسون فى الضحك غير صحيحة ، فضلا عما تتسم به من ضيق النظرة .

ويعرف قراء « ديوجين » ذلك حق المعرفة . وتتلخص نظرية برجسون فى أن

الشيء الغريب الذى يثير فينا الضحك هو كل موقف أو حادث مثير تبدو فيه « حركة ميكانيكية غير مقصودة من كائن حى » • أو على حد تعبيره « كل طلاء ميكانيكى على شيء حى » •

وهناك مقالان نموذجيان أديا الى شهرة برجسون هما : مثال زلة القدم ، وعفريت العلبة وهى لعبة من لعب الأطفال لا تزال شائعة اليوم فى صور مختلفة • فأما المثال الأول فخلاصته ان رجلا كان يجرى فى الشارع واذا هو يترنح وتزل به القدم فيسقط على الأرض ، فيضحك منه كل من رآه من المارة ! وأما الثانى وهو عفريت العلبة ، فخلاصته وجود شيء فى صندوق لا يلبث أن يقفز متى كشف الغطاء • وكلما دفعته فى باطن الصندوق عاد فقفز مرة أخرى ، ثم اذا دفعته بشدة فى عمق الصندوق عاد فقفز قفزة أعلى من الأولى ، فيثير ذلك الضحك فى كل من شهد هذا المنظر • فى كلتا هاتين الحالتين يرى برجسون أن الضحك هو نتيجة حركة آلية غريبة ، وفى كلتا الحالتين يعمم الحكم فينتقل من الخاص الى العام بحيث يشمل الحكم كل ما يدعو الى الضحك !

وبعد هذا البيان الواضح لحقيقة الضحك ، يتضح لنا أن الضحك ليس فيه من الأسرار الغامضة ما يجذب الاهتمام • واذا سلمنا بما قاله برجسون ــ وقد سلم به الكثيرون ــ فلا يوجد هناك مجال للكشف عن أمر جديد ، أو اختراع فكرة جديدة • ذلك أن نظرية برجسون اعتبرت الضحك لغزا فلسفيا بسيطا لا يستعصى على الافهام، وحلت هذا اللغز حلا نهائيا الى الأبد • ولذلك لا يمكن أن يبدو الضحك الا من الجهلة، والأطفال ، والسذج من العوام •

أما الفلاسفة وعلماء النفس والأطباء النفسانيون فلا حاجة بهم الى البحث عن سر الضحك ، وكذلك المثقفون بوجه عام لا يجدون داعيا للضحك !

وربما يفسر لنا ذلك بوجه خاص : لماذا لم يظهر كتاب رئيسى عن الضحك منذ عهد برجسون (فيما عدا كتاب فرويد الموسوم : « الفكاهة والنكته وعلاقتها بالعقل الباطن » الذي ألف فى نفس الوقت الذى ألف فيه برجسون كتابه ، ثم نشر بعده بسنتين) •

ولكن برجسون لا يذكر ، على وجه الخصوص ، كلمة واحدة فى كتابه عن « حاجة » الناس الى الضحك ، ومكان الضحك فى النفس الانسانية ، ودور الضحك فى الحياة اليومية ، وفى ايضاح الأفكار ونقلها ، وفى « الاتصالات » التى تدور بين الناس •

ولذلك نخشى أن يكون نجاح نظرية برجسون قد حدا بالطبقات الحاكمة فى العالم الغربى الى اهمال التفكير فى هذا المظهر الهام من مظاهر النفس الانسانية ، ألا وهو الضحك وكل ما هو مضحك •

وفى وسعى أن ألخص هنا الجوانب المجهولة من المشكلة فى تسع نقاط هى فى نظرى أهم النقاط المتصلة بالضحك والمضحكات :

١ ـ ان الفكاهة والدعابة من أهم الوسائل فى التعبير عن الأفكار والاتصال بين الناس . عند الرجل العادى • وهى الوسيلة التى يتبعها بطريقة تلقائية كل من يمارس فن الضحك ، سواء من أجل الضحك ذاته ، أو من أجل اضحاك الآخرين •

٢ ـ لذلك كانت المنزلة الدنيا التى يحتلها الضحك فى المباحث السيكولوجية أمرا يدعو الى الأسف • ذلك أن المصنفات التى تبحث فى موضوع تعتبره ظاهرة فذة لا تمت بصلة الى جوهر النفس الانسانية •

٣ ـ والحق أن الضحك ظاهرة من ظواهر الفرح والسرور ولذلك يؤدى الى مشاركة القوى الغريزية فى مهمة التفكير • صحيح أن الفلسفة ظلت قرونا طوالا تضع الضحك فى عداد الانفعالات النفسية ، ولكنها لم ترتب على ذلك أية نتيجة ، اذ أغفلت أو تجاهلت الآثار التى تنعكس على الانسان من وراء ممارسة هذه الانفعالات وتكرارها ، فالمعروف أن للضحك أثرا كبيرا فى تحويل المستمع البليد الاحساس الى شخص متوقد الحماسة ، مفعم بالحيوية •

٤ ـ الضحك ينشأ عن طروء خلل أو توقف مفاجىء فى سير عملية منتظمة أو تناقض بين أمر يخضع لمنطق العقل وأمر لا معقول وعلى كل من يضحك أن يحل هذا التناقض بنفسه اذا أراد أن يضحك حقا • وهذا يحدوه الى بذل مجهود شخصى يكافأ عليه بالاحساس بالفرحة الناتجة عن الضحك •

وعلى ذلك فالضاحك فى موقف من مواقف الابداع ، وهو يضع نفسه فى هذا الموقف بصورة تلقائية طبيعية ، ولا يلبث أن يجنى ثمرة هذا الابداع • ومن هنا نجد أن الضحك ينشط القوة العقلية فى الحال •

٥ ـ هذا الخلل وهذا التناقض ، والتساؤل الناجم عن الشعور بشىء مضحك يضطر الضاحك الى تحطيم الاطار الجامد الذى يدور فيه تفكيره العادى، وفكرته الفريدة السابقة عن الموضوع • وبذلك تدخل فى المخ أفكار جديدة ، ومعلومات جديدة وبخاصة الأفكار والمعلومات الواقعية •

٦ ـ وما ان تمضى ساعات قليلة حتى يتبين ، بعد نوبة من الضحك ، أن رصيد الطاقة النفسية يزداد بدلا من أن ينقص • ذلك أن الانفعال الناتج عن الضحك يخلق قدرا من الطاقة يفوق القدر المستهلك فى فهم دواعى الضحك • وهذا هو السر فى سريان روح المودة والبهجة بين الضاحكين •

٧ ـ على المستوى الاجتماعى ، يعد الضحك أسهل الوسائل للاتصال بين الناس وأقربها الى طبيعة الأشياء • ذلك أن روح الوداد تسرى من الفرد الى الجماعة كلها ،

فيسهل تبادل الأفكار بينهم من جهة ، وتنمو المشاعر الطيبة من جهة أخرى وتتوثق أواصر الوحدة ، وتقوى ملكة الابداع ٠

٨ ـ على المدى الطويل يؤدى تكرار الضحك يوميا الى تنمية ملكة الابداع فى المخ وزيادة الطاقة الذهنية ويلاحظ فى أغلب الأحيـان ان الضحك يساعد على تعليم صغار الأطفال ، وتعزيز ملكة التفكير والاستنباط عند الراشدين ٠

٩ ـ وعلى مدى أطول يكون الضحك ـ على مستوى الفرد والنوع البشرى ـ وسيلة لتطوير المخ البدائى (الذى يدرك بسائط الأمور) حتى يرقى الى مستوى المخ الحـديث (الذى يدرك دقائق الأمـور) ٠ وبذلك يؤلف بين عنصرين مختلفين ويولد منهما مخا واحدا من شأنه أن يخلق نفسا واحدة ووعيا واحدا فى كل شخص من الأشخاص ٠

★ ★ ★

ان نظرية برجسون القائلة بأن سبب الضحك هو صدور حركة ميكانيكية عن كائن حى ، لا تتفق تماما مع ما تدل عليه المشاهدات اليومية ٠ ولذلك تعتبر هذه النظرية ضيقة الأفق بحيث لا تتسع للاجابة عن الأسئلة التي سألناها آنفا ٠

وبيان ذلك أن الانسان يضحك عادة كلمـا تغلب على حادث عارض أو توقف مفاجىء طرآ على عملية منتظمة كانت قبل هذا الحادث عملية عادية خالية من المتاعب والمشاكل ٠ هذا هو المبدأ العام الذى بدا لى فى بداية بحثى أنه يحـكم جل الضحك ان لم يحكمه كله ٠

ان الضحك ينشأ عن خلل طارىء أو توقف مفاجىء فى عملية منتظمة حيث يتوقع الانسان أمرا ثم يحدث أمر آخر خلاف ما يتوقعه ٠ ومتى جرت الأمور على خلاف ما نتوقع ، استبدت بنا الحيرة ، واستولى علينا الارتباك ، وغالبا ما نتجرع غصص الآلام ٠ ولكن اذا لم يخالجنا مثل هذا الشعور ، وتذرعنا بالقـوة والذكاء على مدافعته ، سرى فى صدونا برد الراحة والطمأنينة ، بل غمرنا الشعور بالانتصار والفخار لأننا لم نقع فريسة للحيرة والارتباك والآلام ، لأننا تذرعنا بالقوة والذكاء حتى تغلبنا على المشكلة التى واجهتنا ، ونهضنا من الكبوة التى انتابتنـا وتخلصنا من الفخ الذى وقع فيه سوانا ، لأننا كسبنا الرهان وصدقنا فى حدسنا بأسرع مما صدق حدس غيرنا ، واستطعنا أن نفهم سر ما حاق بنا ٠

وبديهى أننى لا أضحك اذا انزلقت قدمى على قشرة الموز ، وأصبت بأذى عند سقوطى على الأرض ، لا سيما اذا كنت رجلا أخرق الحركات ، أهوج التصرفات ٠ ولكن يكفى أن تزل قدمى فى أثناء سيرى لكى يضحك ابنى الصغير فنسان ، (البالغ من العمر خمس سنوات) ٠ والسر فى ضحك ابنى هو طروء توقف مفاجىء فى سيرى المنتظم بسبب خرقى ورعونتى ، واضطراب حركاتى ٠ ان هذا الحادث ليس

حركة ميكانيكية من كائن حى كما يقول برجسون بل هو على العكس مخالف للأسف لكل فعل تلقائى من كائن حى · انه فعل ناشىء عن سوء التكيف ، شأنه فى ذلك شأن كل ردود الأفعال التي تنشأ عن الحوادث العارضة ، والتى تحل محل الحركة المنتظمة للمشى ·

★ ★ ★

ولنوضح هنا ماذا نعنى بكلمة عملية منتظمة وكلمة خلل أو توقف مفاجىء · فنقول ان المراد بكلمة عملية منتظمة هو كل قول أو فعل منتظم ومطرد ومقرر يتكون من عناصر أو كلمات أو جمل أو صور محددة ومقررة تخضع لمنطق معين بحيث يمكن « التنبؤ » بالخطوة التالية التى تعقب الخطوة السابقة · وفى المثال السابق تتكون عملية المشى من خطوات مقررة ومنتظمة تخضع لمنطق معين أو قاعدة معينة · ولكن زلة القدم هى خلل طارىء أو توقف مفاجىء فى هذا الخطو المنتظم لا يخضع لقاعدة أو منطق ما · وهذا مثال من الأفعال المنتظمة ·

ولنضرب لك مثلا للأقوال المنتظمة التي يطرأ عليها خلل فيثير الضحك ، وهو مثل يحكيه فرويد عن ملاحظة رجل اسمه هاين ، حول رجل بغيض صادف أن قابله هاين · قال هاين :

لقد تحدثت معه ، وجهى الى وجه هذا الحيوان ، بدلا من أن يقول ولقد تحدثت معه وجها لوجه · هنا نجد خللا طرأ على العبارة الأولى لأن السامع يتوقع (أو يتنبأ) أن يقول هاين وتحدثت معه وجها لوجه ، لكونها هى العبارة المألوفة (المنتظمة) ، ولكنه بدلا من أن يقول ذلك أخل بالعبارة المألوفة لأنه يريد تحقير هاين فوصفه بالحيوان · وهنا يضحك الشخص الذى يفهم النكتة !

ويتضح من ذلك أن الخلل الذى يطرأ على شىء منتظم يمكن أن يكون عملا ماديا (كزلة القدم) أو تلاعبا بالألفاظ (كما فى حديث هاين) أو اشارة أو كلمة غامضة ملتبسة · وقد يذهب هـذا الخلل وكثيرا ما يذهب الى حد منافاة العقـل والمنطق أو التناقض أو التنافر · ولكن لكى يثير الضحك يتحتم أن يفهم الانسان القصد الذى يعيد المنطق الى هذا العمل المنافى للعقل · ويجب البحث على هذا الأساس فى حدود النكتة أو العبارة الموهمة للتناقض الظاهرى ، أو الملاحظة الساخرة أو التحريف ·

هذا والخلل الطارىء على العمل المنتظم لا يؤدى تلقائيا الى الضحك · والصواب أن يقال ان معظم الضحك ينشأ عن مثل هذا الخلل · ولاختبار صحة هذا القول أدعو القراء أن يبحثوا عن أمثلة تناقض ·

وقد يبدو غريبا بعد أن انتقدنا نظرية برجسون التحـكمية أن نقترح نظرية أخرى تفسر الضحك كله بطريقة واحدة هى الخلل الطارىء على عمل منتظم ، اذ يجب

التسليم بأن فكرة الخلل الطارىء على عمل منتظم هى فكرة غامضه فضلا عن كونها فكرة ذاتية (أى غير موضوعية بمعنى انها تتوقف على رأى المرء ذاته) • ذلك ان شخصا ما قد يلاحظ خللا فى قول أو عمل فى حين أن شخصا آخر لا يلاحظ شيئا من ذلك • ثم ان الشخص نفسه قد لا يلاحظ أى خلل بعد مرور بضعة أيام • يضاف الى ذلك أن هذه الملاحظة تتفاوت قوة وضعفا بدرجات وأشكال لا عد لها ، بعضها يثير الضحك . وبعضها لا يثيره ، فقد يرى بعض الأشخاص فى بعض الأمور مدعاة للضجر والملل ، فى حين يراه بعضهم مدعاة للمرح والجذل •

وكذلك الحال فى فكرة الانتظام والمنطق والمعنى • فلكى يضحك الانسان يجب عليه قبل كل شىء ملاحظة التناقض وحل هذا التناقض وازالته ، والسيطرة عليه • وكل ذلك أمر ذاتى الى حد كبير ، وكل ذلك يثير أنماطا من الضحك معقدة ومختلفة الى ما لا نهاية ـ معقدة ومختلفة كأفكار الناس ـ معقدة ومتحركة كحركة المخ الشعورية واللا شعورية •

ومن هنا يتضح أن الضحك ليس خاضعا بأى حال لنظرية معينة • ولذلك كان عبارة عن حركة فكرية عميقة وتلقائية •



ومن المحتمل أن يكون منشأ الضحك بكافة أنماطه وأساليبه مختلفا عن منشأ كل أساليب التفكير الأخرى فى المخ البشرى (التفكير الجاد ، والتفكير المنطقى، والتفكير السوريالى الخ) • ويمكن أن يكون هذا المنشأ عبارة عن خلل فى حركة المخ يشبه ما عبر عنه جراحو القرن التاسع عشر بالكسر ـ وهو الكسر أو الخلل الطارىء الذى يفخر الضاحك بأنه جبره أو تحاشاه أى تغلب عليه • ولكن من الواضح الجلى أن الطابع النفسى لظاهرة الضحك قوى جدا • ذلك أن الضحك هو وليد المخ والجسم معا • وهنا تطالعنا هذه الأسئلة : هل الضحك أمر زائد على مجرد الشعور بالارتياح والسرور؟ هل هو يلبى حاجة أو ضرورة ؟ هل يلعب دورا عميقا فى عمليات التخيل ، والاختراع ، والاعلام ، والتعبير ، والاتصال ، والادراك ؟ ان الأ سئلة التى تدور فى أذهاننا لا يحصى لها عدد • على أن الاجابات التى نوردها هنا لا تزال غير وافية بالغرض !



ان كل حادث يعرض ، وكل مشكلة تنشأ ، وكل خلل يطرأ ، وكل توقف يحدث ، وكل منطق يختل ، وكل اضطراب يقع ـ كل أولئك هو العقدة التى تثير الضحك ، اذا أمكن تجنبها أو التغلب عليها أو حلها •

هذا التوقف المفاجىء وهذا الحادث العارض ، وهذه العقدة الموضوعية أى الخارجة عن المخ ـ كل ذلك يشترط فيه أن يدركه المخ ، وحينئذ يتحول الى دهشة وقلق ،

ويتبع ذلك حدوث اضطراب كبير فتتوقف الخلايا العصبية عن العمل وتكف نقاط الاشتباكات العصبية عن نشاطها السابق . ويعلن الجسم حالة التعبئة العامة فيحشد كل قواه بغية ادراك المعلومات الجديدة الواردة وتحليلها وتنسيقها وتصنيفها ويزداد توتر المخ ويصبح الجسم عاجزا عن الحركات الغريزية .

وعند ما يتسنى الوصول الى حل العقدة وتنتهى حالة التأهب الكاذب ، وينقضى الخطر الزائف ، وعندما يتوصل المنطق الى حل التناقضات التى شعر بها المرء أو أدركها فى بداية الأمر ، وعندما يستعيد الانسان صوابه ، ويعود فيعيش فى انسجام مع العالم المحيط به ــ عندئذ تخف حدة التوتر ويسترد المخ نشاطه العادى ، وتستأنف الأعصاب وظيفتها الطبيعية . وعندئذ تنشط الحركات الجسمية الصغيرة وتتحول الى حركات كبيرة ، ويستطيع الجسم نفسه بعد حالة التعبئة السابقة أن يستهلك قدرا قل أو كثر من طاقتــه العضلية الكامنة التى تتحرك حينئذ بهدف استهلاك الطاقة الزائدة أو على الأقل استهلاك جزء من رصيدها الوفير .

★ ★ ★

من الضرورى اذن أن نستعيد الثقة والطمأنينة على الفور بعد حالة التأهب البرىء (ونقول التأهب البرىء لأنه اذا طال أمده ولم يمكن التوصل الى حل المشكلة الطارئة الا بعد جهود شاقة أو اذا تحولت الواقعة العارضة الى حادثة وسببت ألما وضررا ، فانه لن يحدث عندئذ أى ضحك حتى ولو انتهت حالة التأهب) .

ومن الضرورى فى النهاية أن نتغلب من فورنا على المشكلة حتى لا تضعف ثقتنا بأنفسنا ، وأن نثبت لأنفسنا وغيرنا أننا قادرون بسهولة على أن نواجه التحدى ، وألا نكون فريسة للجهل وسوء ، الحظ ، والخرق والرعونة . هذا هو أساس البحث فى الضحك وكل مظاهر الضحك ، كمناظر السيرك ، والكوميديا ، والأغانى والنكات والملح والطرف والحكايات المضحكة ، والمزاح ، والأسمار ، وكل ذلك يحدث فى لقاءات الضاحكين حتى تتوالى الضحكات ، وتؤدى المحاكاة بين الضاحكين الى ارتفاع الضعيف الى مستوى القوى ، حتى ولو أدى هذا الى تخفيض القوى من مستواه قليلا حتى يتعادل مع الضعيف .



العقل السليم

والخلاصة أنه اذا وجب على الرجل المفكر أن يبحث فى الأمور المجردة وان يعالج القضايا العقلية ، والمسائل الدقيقة ، فان الرجل العادى ينبغى له أن يبحث فى كل ما يقتضيه العقل السليم والفطرة السليمة .

وكل انسان يسره أن يرى أن عقله السليم يتيح له التخلص من الفخاخ التى تنصب فى طريقه بلا قصد. فهل اذا وقعت واقعة بسيطة فقد صوابه ؟ كلا ! ان عقله السليم وحسن ادراكه أقوى من هذه المشكلات ، ولذلك يستطيع التغلب عليها . والعقل السليم يرشدنا الى أن نتعامل مع الناس بلا مشاكل ، ويهدينا الى التفاعل مع الواقع حتى نتخذ منه صديقا . ان الحادث العارض أو الخلل الطارىء الذى هو أساس الضحك يدل على أننا لا نفهم الناس والأشياء على الوجه الصحيح . ولذلك وجب علينا أن نضع الأمور فى نصابها الصحيح أى الأمور التى تسبب لنا الدهشة وتواجهنا بالتحدى . يجب أن نبرهن على الفور وبصورة تلقائية أننا قادرون على مواجهة هذا التحدى والتغلب عليه .

ومتى وضعنا الأشياء والناس وأنفسنا فى الاتجاه الصحيح ـ وهو الأمر الذى يتيح لنا أن نعيش فى عالم ملىء بالمصاعب والمشكلات ـ فاننا حينئذ سوف نستمتع بالضحك .



وبدون أن أزيد على تقديم خلاصة موجزة للموضوع ، أستطيع أن أقول ان كلا منا قد عرف المكانة الهامة التى يحتلها الضحك فى اتصالنا مع النـاس : من الآباء والأصدقاء ، وزملاء الدراسة والعمل ، ورفاق السفر والجيران ، وفى المدرسة ، أو اللعب ، أو الرياضة ، وفى الاجتماعات الانتخابية ، ولقاءات الجمعيات العلمية .

ومن العادات المألوفة فى المجتمع العلمى والفكر الأنجلو ـ سكسونى أن يبدأ المحاضر كلامه بايراد ملاحظة ظريفة أو نكتة طريفة من شأنها أن تخلق جوا من الأنس والمودة يشعر كل مستمع بأنه يشترك شخصيا فى المناقشة (لأن الضحك ضرب من الكلام) وأنه يستطيع أن يتابع حديث المتكلم دون عناء كبير . وجـدير بالذكر أن زوجتى تشجعنى دائما على اتباع هذه العادة ، ولكن كثيرا ما أنهمك فى الموضـوع الذى أتحدث فيه فلا أستطيع أن أجد نكتة تروح عن السامعين . ولذلك أحملهم على الضحك عندما أقول لهم على الملأ اننى عاجز عن الضحك !

بيد أنى أحب أن أؤكد ضرورة الضحك فى الأماكن التى يعمل فيها الناس معا ، سواء أكان هذا العمل يدويا أو عقليا (المدارس ، الجامعات ، المكاتب ، الورش ، مواقع البناء) . ومن الكوارث التى حافت بالقرن التاسع عشر اختفاء الضحك فى الورش والمواقع التى امتلأت بضجيج الآلات والموتورات . وكانت مواسم الحصاد فى الريف ، حتى اختراع آلات الحصاد ، هى الملجأ الأخير للنكات والملح التى صاحبت كل عمل انسانى حتى أعمال الأرقاء والجنود . ومن الواضح الجلى أن اختفاء الضحك الذى صاحب العمل آلاف السنين كانت له عواقب وخيمة انعكست على التوازن العقلى والنفسى وسعادة الانسان . أما العلاقات الاجتماعية والحماسة فى العمل أيضا فقد كان لاختفاء

الضحك أثر خطير فيها · ذلك ان الضحك يلعب دورا هاما فى تنشيط القوى الجسمية والعقليـة · ولا أعرف حتى الآن بحثا فى تنظيم العمل الذى يحتل فيـه الضحك مكانه الحق ·

بل تعودنا النظر الى الضحك على أنه نشاط نفسى قائم بذاته لا أثر له فى أى نشاط آخر ، كأن الشخص الذى يضحك لا تتغير حالته النفسية بالضحك !



الضحك ـ اللعبة الخلاقة

يكفى أن نشاهد بضع ساعات قوما يضحكون حتى نلاحظ أنه ما ان يبدأ المزاح بينهم حتى يتحول الضحك الى لعبة يصبح فيها كل منهم ـ بدوره ـ مشاهدا ومستمعا ولاعبا (أو مرسلا ومستقبلا بلغة الفن الالكترونى لمعالجة المعلومات) · وتشجع المحاكاة كل شخص على أن يصبح خلاقا فى هذه اللعبة : خلاقا لكى يفهم ما يثير الضحك فى كل ما يقال ، خلاقا لكى يظهر استحسانه للنكتة التى تدعو الى الضحك ، خلاقا لكى يدلى بدلوه فى النكات التى تضحك الجميع ، لكى يرد على النكتة بالنكتة ، ويشعل الحماسة فى اللعبة ، ويبدأ اللعبة من جديد بموضوعات جديدة ونكات جديدة · وسوف يجد القارىء أن أثر الضحك فى نفسه أعمق مما يبدو له لأول وهلة ، وأن الضحك هو « تمرين » فكرى ينمى الطاقة الذهنية ، ويعزز استخدام هذه الطاقة بصورة فعالة ·

وقد يجد الشخص العادى من المتعة فى لعبة الضحك أكثر مما يجد فى حياته العادية · فمن جهة يختار هذا الشخص اللعبة طبقا لمستوى استعداداته ومعلوماته ، ومن جهة أخرى فان أضرار هذه اللعبة أخف من غيرها ·

آثار الضحك على المدى المتوسط

ان الضحك يتيح لنا أن نحصل بسهولة على كل ما نحصل عليه بصعوبة (أى بجهود يصعب بذلها) باستخدام عمليات الدماغ الحديث، (الذى يقوم بوظيفةالملاحظة والتفكير) · فالانسان حين يضحك يشارك تلقائيا فى المناقشة أو المناظرة أو الاتصال ، ولا يحس بكثير من التعب ، بل يشعر بالنشاط ويمتاز بالخلق والابداع · يضاف الى ذلك أن نقده يكون بناء (لأنه حين يريد أن ينتقد غـيره يجب عليه أن يعارض الموضوع الذى أضحك الحاضرين بموضوع آخر يبتدعه ويصوغه بحيث يثير الضحك أيضا) · ومن المؤكد أنه يصغى لكل ما يدور من حديث فيرفض أو يقبل النتائج التى ينتهى اليها المتحدث بأن يضحك أو يرفض أن يضحك منها ، وذلك لأن هذا اللون من التبادل الفكرى من شأنه أن يبعث اللذة ويذكى لهيب المباراة · ثم ان الانفعال

الذى ينطوى عليه الضحك يولد الطاقة الذهنية بصورة غريزية مما ييسر بذل الجهد المطلوب ٠

ثم ان تكنيك الضحك ذاته ، وهو انبعاث الضحك من خلل طارىء على عملية منتظمة ، يتضمن توجيه سؤال الى الشخص المراد اضحاكه ، ويتعين على هذا الشخص أن يجيب عن هذا السؤال اذا أراد أن يضحك ، وهو بهذا يضع نفسه فى موقف يتعين عليه فيه أن يخلق ، ويبتكر ويحدس ويفهم بنفسه سر النكته ٠ فاذا نجح فى ذلك ، ضحك من فوره ٠ ولكن اذا لم ينجح الا اذا سأل غيره عن سر النكته فانه لن يضحك ٠ ذلك أن الانسان لا يضحك الا اذا اكتشف سر النكتة بنفسه ٠ واذا تظاهر بذلك ، لم يكن ذلك التظاهر الا من قبيل النفاق المهين (حتى ولو لم يلاحظه الآخرون) ٠

ولذلك كان الضحك نتيجة سلسلة من العمليات الذهنية الناجحة ٠ وهذه العمليات سهلة بالطبع ، ولكنها قابلة للتكرار الى غير حد (على الأقل خلال الدورة العادية للضحك) ، وقابلة للتكرار دون الشعور بالملل ٠ (لتنوع الأسئلة) ، ودون الشعور بالتعب (بسبب الانفعال الذى يضاعف حركة الأعصاب الوسيطة) ، وقابلة للتكرار مع الشعر باللذة والمتعة ٠

وبفضل الضحك يستطيع المخ أن يدرك ويستقبل ويقبل أفكارا جديدة ، وذلك لأنه يضطر الى حل عدد كبير من الصراعات والتناقضات الصغيرة بين مختلف العمليات المنتظمة وبين مختلف الأفكار ، وبين مختلف المعلومات ٠

وفى النهاية يصبح المخ بذلك غير متهيىء لاستقبال أفكار جديدة ومعلومات جديدة ٠ وحينئذ يستطيع بسهولة أن يعود الى التفكير الصافى الواضح الذى ينفرد به ٠

يضاف الى ما تقدم أن الضحك والبحث عن الضحك يثير حركة ذهنية تتيح للمخ معالجة المعلومات التى يحتوى عليها (بالمعنى الالكترونى لهذه المعالجة) ٠

الآثار الطويلة الأجل

ونستطيع بعد ذلك أن نفهم وظائف الضحك ٠ وهى من الوضوح بحيث يبدو غريبا أن تكون هذه الوظائف غير معروفة ٠

وأولى هذه الوظائف وأوضحها ، وأشهدها عند الجميع (ويستثنى من ذلك ــ بلا شك ــ الذين يكتبون عن الضحك) هى أن الضحك ينمى العلاقات الطيبة بين الناس ، ويعزز روح الوفاق والوئام بينهم ٠ ومن الواضح أن المرح والسرور لا يقتصر على هذا الفرد أو ذاك ، بل يعم جميع أفراد الجماعة التى تستمتع بالضحك ، سواء أكانت جماعة أسرية ، أم مدرسية ، أم مهنية ، أم فئة اجتمعت لقضاء وقت الفراغ ٠

وادا جاز لى أن استعمل كلمة دارجة اليوم قلت ان الضحك هو العامل الرئيسى بل هو أهم عنصر فيما يسمى بالطرب والأنس ، وليست هذه من الوظائف التى يستهان بها ٠

ومن الملاحظ فى هذه الجماعات أن الحاجة الى الضحك من الأمور المقررة عند أهل المجون والطرب من زعماء الجماعة الذين يعرفون كيف يفجرون الضحكات ، ويشيعون فى الجماعة جو المرح والسرور ٠ وجدير بالذكر أن أفراد الجماعة يعترفون بالوظيفة الاجتماعية لهؤلاء الماجنين ، ويعاملونهم بروح العطف والتسامح ٠ ولذلك يغتفرون لهم ما يتندرون به من النكات اللاذعة ٠

ومتى سادت فى الجماعة روح العطف والتسامح فان الضحك ، حين يستخدم على هذا النحو (ومن السهل أن يستخدم كذلك) ، يلبى حاجة عميقة من حاجات الحياة الاجتماعية ٠

★ ★ ★

وقد تصحب الأم وليدها لمشاهدة الصواريخ الاستعراضية (الألعاب النارية) فاذا به ينخرط فى البكاء عندما تنفجر الصواريخ لأول مرة ٠ ثم يساوره الخوف عند انفجار القنابل التالية ، والمفرقعات النارية المتتابعة ، ولا يلبث هذا الخوف أن يتحول الى نوبة من الرعب تستحوذ على الصبى ٠ ولكن أمه تهدىء من روعه وتبعث السكينة فى نفسه ٠ بيد أن الصبى يسترسل فى الصياح ، وينقلب صياحه الى عويل وصراخ ، فلا تجد أمه بدا من أن تحميه من ضجيج المفرقعات ٠

ولكن انظر الآن الى هذا الطفل الصغير الذى سبق أن خاف من الصواريخ لقد شب الآن عن الطوق ، وبلغ سن الرشد ، فاستطاع أن يفهم ما أكدته له أمه ، وأن يلاحظ أن الأصوات المنطلقة من الصواريخ مهما آذته — لا يعقبها شىء من العدوان الذى تصوره أول مرة ٠ ثم انه يقدر هدوء والديه ويأخذ فى « مشاهدة » الأضواء المنبعثة من الصواريخ ، ويتمتع بما فيها من سحر وجاذبية ، اذ أصبحت شيئا مألوفا له بمعنى أنه يراها شيئا يمكن احتماله وأن الصوت الذى اعتبره فى بادىء الأمر عدوانا وحشيا انما هو من بواعث المتعة ٠ واعتياد الطفل لهذه الصواريخ معناه ارتسام صورتها فى ذهنه ٠ ومن هنا يصبح قادرا على أن « يتوقع » أو « يتنبأ » أن صوت الصاروخ ليس نذيرا بالقتل والتدمير بل هو بشير بالعرض الجميل الذى يجلب المتعة للراشدين ، والذى يستطيع الطفل بالتدريج أن يتوقع أن يكون احتمالا رائعا ٠ ومع مرور وقت معين يتوقف على نمو « ذكاء » الطفل وعدد ما يكتسبه من تجارب ، وعلى سلوك والديه ٠٠الخ ترتسم فى مخ الطفل صورة العملية المنتظمة ، للصواريخ الاستعراضية ، ومنطق هذه العملية الذى يتيح للطفل

أن يصف عواملها الجوهرية ، ويفسرها ، ويتنبأ بها • وفى السنة التالية لا يلبث الطفل متى ساوره بعض القلق عند الانفجارات الأولى أن يتذكر صورة العملية المنتظمة للعرض الصاروخى ، وما تنبىء به من لذة ومتعة •

وهذه الملاحظة التى يستطيع كل منا أن يؤكدها تساعدنا قبل كل شىء على التفرقة بين الحالات التى يؤدى فيها اختلال العملية المنتظمة الى اثارة الضحك ، والحالات التى يؤدى فيها هذا الاختلال الى اثارة الخوف والقلق • ويلاحظ أن اختلال العملية المنتظمة يفترق باختلال القدرة على التنبؤ ، ولا يؤدى هذا الاختلال الى الضحك الا اذا أمكن اصلاحه فى الحال بضرب جديد من التنبؤ يعيد الطمأنينة الى النفس ويبعث فيها الشعور بالأمن المادى والمعنوى •

ان هذا التحليل لدور التنبؤ فى اثارة الضحك يتيح لنا أن نبحث فى مسألة « عفريت العلبة » التى أشرنا اليها فى بداية هذا المقال ، فنقول ان القارىء يعلم أن برجسون ومعظم الملايين من قرائه يعتقدون أنهم يرون فى ذلك برهانا على أن الضحك ينجم عن طلاء مظهر ميكانيكى على شىء حى • فهل صواريخ الألعاب النارية التى لا تثير الضحك أبدا أقل ميكانيكية من عفريت العلبة ؟ هل من الضرورى أن تميز بين العملية المنتظمة الكيميائية ، والعملية المنتظمة الطبيعية ؟ هل اطلاق الصواريخ أقل « انسانية » ، (بالمعنى البرجسونى) من اطلاق الزنبرك (اللولب) ؟ فى الحق أن المشاهدة — وكذلك الألعاب النارية فيما أعتقد — توضح لكل القراء أن عفريت العلبة يخيف الطفل فى البداية ، كما تخيفه الألعاب النارية ، ولكن صورة العملية المنتظمة لعفريت العلبة ترتسم فى ذهن الطفل بالتدريج • وضحكه حينئذ — وحينئذ فقط — انما هو مظهر الارتياح الذى يشعر به من جراء التنبؤ بما يحدث ثم من جراء قدرته على تفجير عملية لم يكن يعرفها من قبل ولهذا ملأت قلبه رعبا وفزعا •

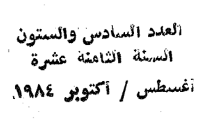
ثبت

العدد وتاريخه		المقال وكاتبه
العدد ١٢١ ١٩٨٢	— The sigh of the Moor by : Salah Stetié	● زفرة وحسرة على الأندلس بقلم : صلاح ستيتيه
العدد ١٢١ ١٩٨٢	— The New Towns Organization and Spontaneity by : Rahat Nabi .han	● المدن الجديدة التنظيم والتلقائية بقلم : راهات نابى خان
العدد ١٢١ ١٩٨٢	— Some Observations by an Architect by : Felix Novikov	● ملاحظات لمهندس معمارى بقلم : فيلكس نوفيكوف
العدد ١٢١ ١٩٨٢	— Les Mots Magiques Par : Alexandre Cioranlscu	● الكلمات السحرية بقلم: الكسندر تشورانسكو
العدد ١٢١ ١٩٨٢	— Reflexion sur le rire par : Jean Fourastié	بقلم : جان فوراستييه.

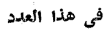
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٨٥

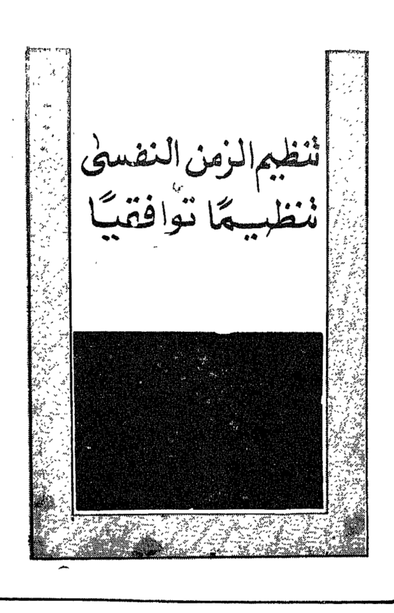




العدد السادس والستون
السنة الثامنة عشرة
أغسطس / أكتوبر ١٩٨٤



في هذا العدد



١ ـ الساعة ، هى الساعة !

كثر الحديث والبحث فى الزمن الموسيقى وقل الكلام والكتابة فى موضوع موسيقى الزمن ، على الأقل فى الوقت الحاضر ، كما يقل الاستماع الى هذه الموسيقى ، وهى مع ذلك أكثر الموسيقات دقة وقوة . ثم كيف يمكن الاستماع اليها ؟ ان « الألحان الشديدة التوافق » التى تهدهد مللنا ، وتخفف ألمنا ، على ضفاف الأبدية التى تتلاطم عليها ايقاعات الزمن وهى هبة ربانية ، هذه الألحان التى يتحدث عنها دارسو الموسيقى فى القرن الثامن عشر ، والمذكورة فى وثائق ، صمتت منذ زمن بعيد ، غارقة فى الأصوات دون السمعية . والعالم الغربى ، عندما أخضع الزمن النفسى للقياس « المترونومى » الخاص بالساعات والتقاويم ، استبدل بايقاعات الحياة والادراك بقدر كبير كيانا مجردا لم يعد سوى « آلية وظيفته » (بودريار ١٩٧٤ Baudrillard والساعة كما نعرفها فى الوقت الحاضر ، والتقويم الحديث شيآن بديعان فى ذاتهما ،

بقلم : البرت ماير

ولد فى بولزانو فى ١٩٤٢ ، قـام بدراسات موسيقية فى ايطاليا والمانيا وكندا ، أستاذ الموسيقى الألكترونية فى معهد الكونسرفوترا فى فلورنسا · مؤلف موسيقى مشهور ·

ترجمة : أحمد رضا محمد رضا

ليسانس فى الحقوق من جامعة باريس ودبلوم فى القانون من جامعة القاهرة ، مدير الادارة العامة للتحقيقات بوزارة التربية والتعليم سابقا ·

فوق انهما نافعان جدا ، الا أن الدور الذى يؤديانه فى حياتنا والمكانة التى يشغلانها فيها لا يجعلانها رفيقين لنا يساعداننا على أن نظل فى الوقت المناسب على وفاق مع الأشياء (تبعا للمفهوم الصينى : « شيه » Shih ـ لار Larre ١٩٧٦) بقدر ما هما حارسان يرصدان عثراتنا ·

ونحن فى أحاديثنا اليومية نتكلم عن الزمن كما لو كان عملية حسابية : فلدينا منه أكثر أو أقل مما يلزم ، وقد نكسبه أو نخسره ، ونحاول أن نوفره ، وقد لا نجد وقتا للراحة والتكاسل · هذا المفهوم الكمى التقريبى للزمن لم يكن فقط الى اليوم مسيطرا على تنظيم « مواعيدنا » وتوزيع الأشغال والمهام على مر الأيام ، ولكنه ألهم أيضـا غالبية الأبحـاث المخصصـة للزمن الاجتماعى فى كل المجـالات ، آية ذلك « الدراسات بشأن ميزانية الوقت فى الصناعة » · وكم من جهود بذلت لابتكار تقنيات ووصفات جديدة لتوفير دقائق قليلة ! ولا بد أن يؤدى خفض الأوقات لانتاج السلع الاستهلاكية ، وخدمات المواصلات ، والمبادلات التجارية ، الخ فى الأصل ، وبصورة

تلقائية الى زيادة نصيب الوقت الحر الذى يخصص لممارسة نشاطات ترفيهية لعدد متزايد من الناس، • ومع ذلك لم يضعف خضوع الانسان للزمن الذى يحسب • والانسان الغربى اذ وقع فى شرك مفهومه الضيق عن الوقت الذى يملكه ، لا يتصور وسيلة أخرى للخلاص من فكرة «البترول» المسيطرة عليه سوى أن يمضى دواما بسرعة متزايدة • هذا الاسراع ينتهى بأن يؤثر فيه تأثير المخدر • وفى هذه الأثناء أدركنا أن هذا التقدم السريع لا يؤدى الى شيء • على أنه ينبغى قبل أن نتوصل الى تقدير حقيقى « للمظهر النوعى لمخطط ساعات العمل وأيامه » (ماريتش ، ١٩٧٧ Moric ، وكذا للمظهر النوعى لكل ايقاعات الزمن الاجتماعى ، ينبغى ابتكار معايير جديدة • ولا يبدو أننا قد نقدمنا كثيرا فى هذا السبيل ، وينبغى أن نستخدم من أجله رؤية أكثر اتساعا •

٢ ـ الموسيقى المسموعة ، وغير المسموعة •

الدورات الاجتماعية (١) هى ظواهر منخفضة التردد (٢) • وفى منطقة التردد هذه نجد ايقاعات فلكية ، واحيائية ، وسمعية ، وهى أيضا المنطقة التى تقع فيهـا الموسيقى وعناصرها المركبة التى تجمع الأصوات المسموعة ، وتكوينات ايقاعية منوعة (بيلافسكى) ، ١٩٨١ والموجات المخية عند الانسان تقابل المنطقة الوسطى بين الصوت المسموع وبين التردد الذى لا يسمع معه الصوت ، وبعبارة أخرى عنـد العتبة التى يصير ادراك مرتفعات الصوت عندها ادراكا لنبضات •

---

(١) فكرة « الدورة » هنا ، مجرد ايقاعات متواترة يسهل تعيين هويتها : ايقاعات الدراسات ، وساعات العمل ، والتنقلات اليومية ، والانتخابات السياسية ، الخ • وليس فى وسعنا أن نناقش بعض المظاهر الدورية التى لا يسهل تمييزها بكيفية مباشرة (كنظريات الدورات الثقافية والحضاريـة التى يقترحها سينجلر ، وتوينبى وآخرون) •

(٢) كثيرا ما تختلف العتبة العليا لمنطقة التردد المنخفض ، تبعا للنظريات • ونحن هنا نتمسك بالممارسة العملية التى تعين الحد الأعلى للأصوات المسموعة بحوالى ١٥ كيلو هرتز KHz (الهرتز : وحدة التردد ، أو الذبذبة فى الثانية ـ المترجم) •

ولعله من المفيد أن نعدد البارامترات التى يتكرر ذكرها فى هذا البحث : فالتردد = عدد الدورات فى وحدة الزمن ، أى الثانية CPS ، أو هرتز (الدورات فى الثانية) ، والفترة = مدة الدورة الواحدة ، والسعة = المسافة بين طرفى الذبذبة ، وينطبق هذا أيضا على كتلة الجسم الذى ينسحب فى الحركة التذبذبية على مسار الموجة ؟ والمرحلة ، لها معان مختلفة ، ولكنها تستخدم هنا للدلالة على الزمن الذى ينقضى بين كل عودة دورية لنقاط متماثلة فى مختلف الدورات ، والشكل التموجى ، هو شكل دورة معينة ، الدورة النافعة ، فى الموجة المربعة المقطع ، أو المسننة ، هى النسبة بين طول الجزء العلـوى (الموجب) للحز وبين الطول الكلى للفترة (مثال ذلك : ٨ ساعات فى النظام اليومى لثلاث فرق) ؟ التعديل : التغيير الذى يجرى على بارامتر أو أكثر لذبذبة ما ، نتيجة لتداخل ذبذبة أخرى (مثال ذلك ، فى تعديل التردد : التغيير الذى يطرأ على تردد ذبذبة تبعا لتداخل ذبذبة تحكم ، وعلى شكل الموجـة وسعتها) •

ويزداد يوما بعد يوم علمنا بالدورات ذات التردد المنخفض عند الانسان ، وفي الطبيعة ، دون أن يبدو أننا قادرون على استخلاص بعض الفائدة من ذلك ولم تزل استخداماتنا للوقت تمليها علينا مبادىء بالية .

والموسيقى فى الوقت الحاضر هى وحدها التى تبدو مثالا لتنظيم منهاجى ووظيفى للدورات المنخفضة التردد . والموسيقى فى مظاهرها الأكثر اقناعا تنجح فى التوفيق والتجانس بين عوامل الزمن التى تنتمى الى النظام الفيزيائى ، والفيزيائى النفسى ، والاجتماعى .

وقد ندهش على الأقل من هذه الرابطة بين الموسيقى ـ وهى ظاهرة انتهينا أخيرا الى اعتبارها سمعية فحسب ـ وبين ظواهر لا تنتمى بداهة الى السمع ، كالايقاعات الطبيعية أو الاجتماعية ، وهى رابطة تميل الى تمثيل نظام ذى نزعة جمالية كنموذج لتنظيم الوقت فى الحياة اليومية حيث الاهتمامات الغالبة هى المنفعة والفعالية .

غير أن فن تنسيق الأصوات والايقاعات ، وهو ما نسميه الموسيقى كان فى فكر علماء الفن النظرى فى الماضى يقارب كثيرا وبالحاح أنماطا أخرى غير مسموعه ذات طبيعة دورية . وتبدو الموسيقى هنا وهناك (كما تشهد بذلك الصين بمفهومها : شى لو Shilu ، لار Larre ١٩٧٦ ، ودانيلو Daniélou ١٩٥٩) بمثابة خلاصة شاملة للانسجام العام للدورات المتواترة ، وليست الا محاكاة باهتة لتلك السيمفونية . يقول كنفوشيوس : « ان أعلى شكل موسيقى لا يخاطب الأذن » . وبعد عشرة قرون يميز بويس Boece ثلاثة أنواع من الموسيقى : موسيقى الأجرام السماوية musica mundana وتنظم حركتها تعاقب الفصول ، ودورات الطبيعة المحيطة بنا ، والموسيقى الانسانية musica humana ، وهى ناتجة عن توازن توافقى عند الانسان بين الوظائف الفسيولوجية ، والملكات العقلية ، والعواطف ، والموسيقى المتواضعة الآلية musica instrumentales ، وهى ما نعنيه بالموسيقى .

واذا كان تمييز بويس لأنواع ثلاثة من الموسيقى قد خلده وأثراه تفسيرات وشروح أجراها العديد من المؤلفين طوال ثمانية قرون ، فانه يصعب أن نصدق أن هذا تم بفضل ما سماه علماء القرون الوسطى Autoritaetsglaeubigkeit وبعد انقضاء ثلاثة قرون من عهد جوانز ايجيديوس زامورنسيس Joannes Aegidius Zamorensis السابق ذكره يتحدث كيلر Kepler عن Harmonice mundi (الهارمونية العالمية) بالرجوع صراحة الى قوانين التأليف الموسيقى . وفى هذا الخصوص ، نذكر تعليق رينيك Reiiccke (١٨٧٠) اذ يقول :« تتناسب الطبيعة النوعية للموسيقى مع المجاز ، من قبيل التماثل فى الشكل والوظيفة بين النظريات الموسيقية والنظريات العامة للمعرفة » ، ويضيف المؤلف أن هذه الطبيعة المجازية « مع المفاهيم السحرية التى تتضمنها تغذى بعض المشروعات الطائفية » .

والحقيقة أن هذا المفهوم الحسى المتعدد للموسيقى ، الراسخ فى رؤية « موسيقية شاملة » للعالم ينزع الى استثارة صور من الممارسات الخفية لدى الموسيقيين وغيرهم ،

على نقيض « الروح العلمية » ، ومن ثم فهو ليس ذا قيمة من حيث كونه فرضا عمليا • ولعله يستحق شيئا أفضل من ذلك بقليل •

٣ ـ تحليل موسيقى للذبذبات دون السمعية •

يمكننا أن نتناول الموضوع من زاوية أخرى ، بحسابات بسيطة • فعلى عكس ما تعرفنا به النظرية الأولية للموسيقى ـ حيث النظام النغمى ومدة بقاء الأصوات فئتان متميزتان ـ فان الترددات والايقاعات فى شريط. الموجات المسموعة هما وجهان لظاهرة تذبذبية دورية واحدة • وتقع العتبة الحرجة لاندماج هذين الوجهين فى حوالى ١٥ الى ٢٥ هرتز (وبعد هذا يصبح الاحساس بالنبض ادراكا لصوت مستمر) ، وتختص هذه العتبة بآليات الادراك السمعى لدى الجنس البشرى • وقد اعترفت كل الدراسات المعاصرة الخاصة بالتأليف (الموسيقى) بوحدتها الأساسية • من ذلك أن الحد الأدنى للترددات الموسيقية التى تحددها كتب علم الأصوات بحوالى ٢٠ هرتز يجب بالأحرى أن يقع فى حوالى ١٥ر٠ هرتز وهو ما يقابل فترة قدرها ٦ر٦ ثانية • وفيما بعد هذه القيمة ـ مما يقابل القدرة المتوسطة للذاكرة المباشرة ـ نجد أرقاما ايقاعية ، يمكن ادراك شكلها الدورى مباشرة بالحواس • وفيما دون ذلك ، أى حين يستطيل أمد الفترة ، ولا تشتغل الذاكرة ، لابد عادة من اللجوء الى نموذج بنائى مجرد لادراك تواتر الشكل •

وفيما تحت عتبة الاندماج ، تصبح الأحاسيس متعددة القدرات • والدورات تحت السمعية تدركها الأذن (اذا احتوت على عناصر يمكن سماعها) ويدركها النظر واللمس ، أو مجرد الاحساس المبهم بوجود شيء ما . وتتبع هذه الدورات قناة أو أخرى من قنوات الحس ، أو تبقى غامضة •

واذا اتخذنا كنقطة استدلال لدى الانسان ايقاع التنفس العادى (حوالى ٢ر٠ هرتز) أو ايقاع القلب (حوالى ٣ر١ هرتز) ، فان الترددات الموسيقية تقع اجمالا حول هذه القيم ، أو أعلاها كما تقع الايقاعات البيولوجية الدورية أسفلها • ويغطى امتدادا شريط الترددات الى أعلى والى أسفل بين ٤ و ٥ من ١٠ من القدرات • هـذا التقارب ، وهذا الدعم الجزئى لمناطق الترددات الموسيقية والبيولوجية يلقيان ضوءا جديدا على نظريات الموسيقى تحت السمعية •

وهناك عناصر أخرى فى نفس الاتجاه • ففى سلم الترددات الموسيقية كلها توجد علاقة ممتازة ، ودرجة الاندماج المحبب للأذن بنوع خاص ، بين الذبذبات التى تكون النسبة بين تردداتها ١ : ٢ ـ أى « الأوكتاف » فى المصطلحات الموسيقية الغربية •

وقد أوضح موزيتى Mosetti (١٩٥٦) ، فى أعقاب فيرتشيللى Vercelli ، وبوللى Polli ، وآخرين ذكرهم أن هذا التجانس موجود بنسبة ١ : ٢ أو متوسطها الهندسى ، فى مجموعة من الظواهر ذات التردد المنخفض مثل : التغيرات التى تطرأ على قياس الضغط الجوى (البارومتر) ، وقياس المطر ، ومعدلات نمو الأشجار ،

والأمراض الصدرية ، ومعدلات وفيات التيفوس ، وعدد المسافرين ، وأشياء أخرى كثيرة . ويبدو أن الدور الممتاز للاوكتاف فى الموسيقى - بالنسبة الى المياوريا (اللحن) ، والايقاع - له نظيره فى بعض الصفات الدورية تحت الموسيقية .

وتلعب صلات التردد بصفة عامة دورا رئيسيا فى الموسيقى ، وتدخل فى عداد مصطلحاتها الأساسية . وقد أعدت كل ثقافة مجموعة من النغميات والمقامات يمكن ابتداء منها أن تنتظم صلات التردد (أو الفواصل بلغة الموسيقى) . وتحتفظ الفواصل الايقاعية أو اللحنية بصفاتها المحسوسة على طول شريط الترددات الذى تغطيه الموسيقى ، ودرجة اندماجها - مع شيء من التبسيط - متناسبة تناسبا عكسيا مع تعقد أطراف العلاقة الترددية . وفى مجال الموسيقى لا يتدخل التردد بذاته الا من أجل تمييزات فئوية موجزة ، فى حين أن مجموعة الألوان فى الفنون التشكيلية تعتمد على الترددات الأساسية التى تحدد الاحساس بلون أو بآخر من ألوان الطيف كما تبدو فى ضوء النهار . وهذا يفسر أن محاولات تحويل الفواصل الموسيقية الى صلات من ترددات « كروماتية » (لونية) لم تؤد الى نتائج مماثلة (فيرونيزى Veronesi ١٩٥٦) .

وقد عدل كثير من الملحنين المعاصرين عن استخدام الفواصل المحددة بوضوح ، والتى يتيسر ادراكها بالحس بدرجة مضبوطة ، واستبدلوا بها تكوينات غير محققة ، أو أنها خاضعة لقواعد موسيقية مسلسلة ، شديدة التعقيد (ومن ثم فهى دائما مبهمة للأذن) ، وحل محل الروابط الايقاعية البسيطة فى الموسيقى الكلاسيكية روابط معقدة تتضمن مفرداتها فى الكثير من الأحيان رقمين . ويبدو مع ذلك أن الفواصل الموسيقية المنتظمة التى يسهل التعرف عليها لم تعد لها قيمة كبيرة .

ويبدو أن الحالة السائدة فى وقتنا الحاضر لا تهتم كثيرا بالدورات الحيوية ، وروابط التردد الخاصة بها . وتتعامل المواعيد التى تنظم مشاغلنا اليومية مع الوحدات الزمنية كما لو كانت « فيشات » ، أو تفاحات ، أو لترات من البنزين : فنحن نجمع ، ونطرح ، ونضرب ، ونقسم ... ونحن ، فضلا عن ذلك ، وبشكل عام ، فى ادراكنا للبيئة المحيطة بنا منهمكون فى عد كل ما يظهر لنا (احصاء العناصر التى تبدو لنا أنها توفر شيئا من الاستقرار فى الزمان والمكان) حتى اننا نلقى صعوبة شديدة فى تركيز انتباهنا على « كاليدوسكوب » الأشكال (منظار النماذج المتغيرة المختلفة الأشكال والألوان : المشكال - المترجم) ، وأشكال « الجشطلت » المتحركة دواما ، ولكنها متواترة ، ويكونها بسرعة دعم دورات الأحداث والمستقبل ، واختفاء الأشياء والكائنات (لورنز Lorenz ١٩٦٣) .

ولا شك أن هذا لا يخلو من الصلة بالدور المتواضع الذى يلعبه كل ما له مساس بعلم الأصوات ، والايقاعات فى رؤيتنا للعالم . « ان معالجتنا بالرياضيات للصورة التى لدينا للعالم تتمشى بالتأكيد مع تفضيلنا للجانب المرئى لخبرتنا الحسية الحركية . ونحن فى هذا النطاق المتميز نقيس الأشياء ، ونوجه أنفسنا ، وندرك العدد » (شالتنبراند Schaltenbrand)

وقد آن الأوان لأن نعطى القنوات الحسية الاخرى نصيبا أكبر فى تشكيل عمليات المعرفة وتحديد الأولويات التى يتعين مراعاتها حين يقتضى الأمر تعديل بيئتنا (انظر : شافر Schafer ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ فى دراساته الحديثة بشأن علاقة الانسان العصرى بالبيئة الصوتية) ٠

٤ ـ توافق الأنغام وتنافرها ، والأصوات المختلفة فى تنظيم الزمن ٠

تفتح الفكرة الموسعة عن الموسيقى ، والمطبقة لاستكشاف الذبذبات المنخفضة التردد آفاقا جديدة لدراسة وحدات الزمن وأجهزة المزامنة (زايتجيبرز Zeitgebers) (٣) ٠

وحدات الزمن

كل سياسة لتنظيم الزمن يجب أن تقوم على مجموعة من وحدات القياس حتى تكون ذات فائدة عملية ٠ واذا نظرنا فى القائمة الأكثر تداولا (السنة الشهر ، الاسبوع ، اليوم ، الساعة ، الدقيقة ، الثانية ٠٠٠) تبين لنا أن وحدتين فقط هما اللتان تقابلان تماما دورتين طبيعيتين ٠ فالمدة المتوسطة للشهر ، وهى حوالى ثلاثون يوما + ٢/٥ (من اليوم) تزيد يوما واحدا على الدورة القمرية ، وهى بالضبط ٢٩ر٥٣ يوما ٠ والتفاوت المحير الذى نلحظه فى عدد الأيام التى يحتويها كل شهر يرجع جزئيا الى الاهتمام المشروع بالتوفيق بين العدد الاجمالى لأيام السنة الشمسية وبين اجمالى الأيام التى يتضمنها الاثنا عشر شهرا (مع بعض الاستدراك ، مثل السنة الكبيسة ، الخ) ، وكذا جزئيا الى بعض التنوعات الاعتباطية التى يمليها الاهتمام بتخليد ذكرى بعض الشخصيات المشهورة ، مثل القيصر أغسطس ، ويوليوس قيصر اللذين أورثا اسميهما لشهرى الصيف ٠

والتفاوت المرحلى بين الشهر القمرى ، والسنة الشمسية وقدره ١٠ر٨٧ يوما فى نهاية كل دورة للأرض حول الشمس قد تلقى حلولا منوعة تبعا لمختلف الثقافات ، وذلك اما بترك الفارق يتزايد سنة بعد أخرى ، مع ضبط التزامن من حين الى حين ، أو اضافة شهر ثالث عشر كل ثلاث سنوات ، أو استخدام شكل آخر من أشكال الاستكمال ، واما بالاعتماد على العودة الدورية لظاهرة طبيعية أو سحرية ٠ وليس ثمة ضرر كبير فى هذا ٠ ومن ناحيتى ، واعتبارا بالخلط الذى يشوب نظامنا ، أرى أنه من الأوفق (موسيقيا) انتظار موسم تفريخ سمك « البالولو » عند تقابل الشمس مع القمر ، مثلما يفعل سكان جزر تروبريان Trobriand (ليتش ١٩٥٠ Leach بدلا من الاستمرار فى اطراء غرور أمبراطور رومانى برفضنا انقاص الشهر الذى

---

(٣) يتضمن هذا أن البحث فى الموسيقى بالاستعانة بعلوم مختلفة ، وهو بحث كان يجرى فى اتجاه واحد : صار يجرى الآن بصورة أفضل فى اتجاهين : فعندنا فيزياء للموسيقى ، وفسيولوجيا وسوسيولوجيا الموسيقى ، الخ ٠ ترى متى يكون عندنا موسيقى للفيزياء ، ولعلم النفس والاجتماع ؟

نسبه لنفسه بدون وجه حق ٠ وعلى الرغم من البراهين الدامغة التى تشهد لصالح الأهمية الزمنية البيولوجية للدورة القمرية ، لم نزل متمسكين بتقويم هجين لا ينتمي حتى الى دورة طبيعية ، ويعقد كل الحسابات ٠ هذا الانقطاع الواقعى بين دورة طبيعية ودورة مصطنعة ابتكرها الانسان هو مثل نموذجي لما أسميه « تنافر فى المدى دون السمعى » ٠

أما تقسيمات الزمن الأخرى ، الأسبوع ، أو الساعة ، فلاصلة لأصلها بالدورات الطبيعية ، ولكنها تعكس نظام/العد الخاص بكل ثقافة ، مثل النظام البابيلونى القائم على أساس العدد ٦٠ ، أو على ايثار بعض الشعوب لبعض الارقام ، كرقم ٧ أو ١٢ فى التقاليد اليهودية ٠ ويمكن أن نقول شيئا من هذا القبيل بخصوص مضاعفات السنة ، كخمسة الاعوام ، والقرن ، والآن بصفة خاصة العقد (عشر الاعوام) ونحن نحزم أعوامنا فى رزم ، كل رزمة عشر أعوام ، بكيفية تحكمية تماما ، اما لتقدير أعمارنا ، أو لحساب مراحل الحياة الاجتماعية ٠ وبدلا من أن نستخدم الأرقام الصحيحة فى النظام العشرى ، لماذا لا نرجع الى دورة الأحد عشر عاما فى الحركة الشمسية ، أو الى « ساروس » من ١٨ سنة و ١١ يوما ، الذى يعين عودة كسوف الشمس ، أو الى دورة ٤٥ سنة التى تنظم تغير المجال المغناطيسى الأرضى ؟ .

وبالرجوع الى الأسبوع ، وقد رأينا أنه أصبح مستخدما فى كل أنحاء العالم على وجه التقريب ، فانه اليوم ، وبنوع من السيطرة الثقافية يشمل سبعة أيام ، طبقا للرواية التوراتية فى سفر التكوين ، وليس ستة أيام ، كما هو الحال عند شعوب أبوريه Abouré التى تعيش على ضفاف البحيرات فى ساحل العاج ، وذلك تبعا لأسطورة مقابلات « العنكبوت » الست مع الاله ــ والعنكبوت هو الرسول بين السماء والأرض (نيانجوران ــ بواه Niangoran-Bouah ١٩٦٤) ٠ وما دام عندما اشهر غير متساوية الطول ، فلم لا يكون عندنا أسابيع مختلفة الطول ؟ وهذا يسمح بأن يكون عندنا أشهر ذات ٢٩ أو ٣٠ يوما (كما فى التقويمين العبرى والاسلامى) تعين دورية أوجه القمر ، وينظم حساب الأسابيع مع الشهور ٠ فالشهر الذى يحتوى على ٢٩ يوما ، مثلا ، يشمل ثلاثة أسابيع ، كل اسبوع سبعة أيام ، وأسبوعا من ثمانية أيام ٠ أما الشهر الذى يحتوى على ثلاثين يوما ، فيتناوب فيه اسبوع من سبعة أيام ، وأسبوع من ثمانية أيام ٠ وهناك صيغات أخرى ، كتلك التى اقترحتها الجمعية العالمية لاصلاح التقويم (جويس Joyce ١٩٥٤

أما تقسيم اليوم الى ٢٤ ساعة متساوية ، فانه خاتمة تطور بدأ بتقسيم الليل والنهار الى ١٢ ساعة غير متساوية الطول ، مع تقسيم ثان أوسط الى ظهر ومنتصف الليل ٠ ومزية الساعة المتنوعة الحساب ضبط أوقات العمل وأوقات الراحة ضبطا تلقائيا ، مع تغيرات الفصول ٠ وفى الامكان محاولة تحقيق هذا المشروع ، على الأقل خلال الاجازات ٠

ولا يبدو أن الدقائق والثوانى متوافقة مع الدورات الحيوية عند الانسان فى

هذا الشريط من الترددات (أنظر فريس ١٩٥٦ Fraisse ، واياكونو Jacono بلا تاريخ وبوبيل ١٩٧٢ Popel • واذا كانت الدقائق فى كثير من الأحيان ثمينة ، واذا كان من الضرورى أحيانا الا نضيع ثانية واحدة ، فاننا نلجأ دواما الى وحدات القياس (الزمنى) هذه مضطرين ومجبرين ، فلا نستطيع من ثمة أن نمسك أنفسنا عن الحكم عليها بأنها قاسية ، وخارجة عن ذواتنا •

أجهزة المزامنة : زايتجبير Zeitgebers

للزمن ، وقد تحدد بمقاييسه المجردة وجه آخر ، يتمثل فى تعدد «الزايتجبير» أى « موزعات الوقت » – التى تنأى بالتدريج عن الواقع المحسوس ، أى انها تقطع شيئا فشيئا كل صلة مع تجربة الفرد اليومية ، وتغلق حلقة التجريد ، وتقويها (جانيير ١٩٧٧ Jeannière) • وفيما مضى كان عدد «الزايتجبير» محدودا ، وبالأخص فى الريف ، حيث الطبيعة والكنيسة (وغالبا بالاتفاق مع السلطة السياسية أو كمجرد امتداد السلطة المدنية) تتولى تدبيرها ، وتبعا للاساليب المستخدمة للتمشى مع العوامل الأساسية للزمن الاجتماعى ، كالسمات التقليدية ، من أعياد ، وعادات ، وشعائر تميز الحياة الاجتماعية ، ويجد كل انسان فيها نفسه ، ويجادل أحد فى مشروعية دورها ، وتبسط سلطانها على السكان كافة (أى تتوافق مع مجال تأثير النظام) ، وفى كل مراحل العمر ، وكل الاوقات ، وسلطانها قوى ، وبخاصة لأن تذبذبات هذه المزامنات ذات سعة قليلة ، وتظل ثابتة ان لم تكن مستمرة لآماد طويلة•

كانت أنماط التعديل الناتجة عن التأثير الموحد لهذه المزامنات ، وتفاعلها مع مختلف البيئات صفة مميزة جوهرية للهوية الثقافية لكل شعب • وبهذه الصفة يستحق شكل الزمن الاجتماعى الدراسة الواعية نفسها التى يستحقها الشكل المكانى للبيت السكنى ، أو الفولكلور ، أو اللغة ، وسائر الفنون (ليتش ١٩٧٢) •

ومع تقسيم العمل ، وربط القطاعات الاقتصادية بعضها ببعض ، وتنويع النشاطات الانسانية ، وتنفيذ السلطة السياسية ، تضاعف عدد المزامنات ، فازدادت قدرتها على التحكم فى حياتنا اليومية • ومن العسير على أى انسان ، رجلا كان أو امرأة ، يعيش فى بلد صناعى ، أن يحصى كل الضغوط التى تؤثر تأثيرا مباشرا او غير مباشر على جدول مواعيده • والكثير منا يؤدى دور المزامنات دون أن يدرى ، بالنسبة لأشخاص غرباء تماما عنه • و « الزاتيجبير » بأعدادها وحدها ، تتعارض وتتناقض مع بعضها بعضا ، وتنسج شبكة شبيهة بنسيج عنكبوت يقع فى شراكه الذباب ، وهى فضلا عن ذلك شبكة متحركة تتغير دوما ، وأحيانا بعنف • « بالنظر الى الناس وهم يعيشون ، فى الزمان والمكان ، واعتبارا بعدد النشاطات المتزامنة التى يزاولونها فى المواعيد المضروبة ، وفى مكان واحد ، سعيا لتوفير معيشة أفضل ، فاننا ندهش من أنه لا توجد أية فوضى نتبينها يوما بعد يوم فى الشئون البشرية » (شابان Chapin ، ١٩٧٨) •

وثمة مناطق كانت منذ بضع عشرات السنين تشكل نظما مغلقة ، أو مغلقة نسبيا ، على المستويات الجغرافية والاقتصادية والثقافية ــ كالوديان العليــا فى جبالنا ــ تعيش على نسق أهلى نظمته المزامنات المحلية ، تأوى الآن سكانا تخضع ايقاعاتهم الفردية لنبض المزامنات الخارجية ، وأحيانا النائية • تلك هى حالة سكان الضواحى كلهم ، فهم يتوجهون كل صباح الى المدن المجاورة ليعملوا بها ، وكذا كل الذين يشتغلون فى صناعات السياحة والنقل وغيرها •

وقد يصبح ايقاع معين سببا للخلاف بين مزامنات لا يبدو بينها لأول وهلة شىء مشترك : تلك هى حالة العام الدراسى فى ايطاليا اذ يريد ملاك المساكن الصيفية أن يزداد هذا العام قصرا ، فى أن الأولويات التربوية تدعو الى توزيع السنة الدراسية على عدد أكبر من الأسابيع • ولست أتحدث هنا عن كثرة الانتخــابات التى تقصر السنة الدراسية بشهر كامل •

هذه المتاهة من العناصر المزامنة التى صارت الآن معقدة ، لاخلاص منها ، لا بد أن تعكس الى الأبد صدى الأصوات دون السمعية ، مولدة سيمفونية مبهمة من الأصوات المتوافقة والمتنافرة ، بتقاطع الدورات المزمنة مع الدورات الطبيعية ، وتداخل الدورات المزمنة فيما بينها • والصوت دون السمعى ، مثله مثل الصوت المسموع يظل متماثلا مع نفسه من خلال كل التصفيات والتوسعات فى تعديل التردد ، غير أن الصوت دون السمعى ، بعكس الصوت المسموع الذى يمكن تجنبه ، يجتاح كل شىء ، حتى سكون شواطىء فالدن بوند Walden Pond (٤) •

وليس ثمة وجه للشبه بين منحنى الدورات الطبيعية ومنحنى الدورات التى يصطنعها الانسان مما لا يساعد على تدبير الأمور • ويعتبر تنظيم وقت الانسان بعامة مهمة غير متواصلة ، تعطى منحنى ذا شكل مسنن ، من النمط ON/OFF الدخول ، أو الخروج • ونجد هذا النوع من الوظيفة نادرا فى الدورات الطبيعية التى يكون منحناها بوجه عام جيبيا ، غير منتظم • ويمكن التعبير عن التوزيع المتوسط للعمل طوال حياة الانسان بعدة منحنيات مسننة رمتعرجة تبعا لوحدة الزمن التى تعين الفترة :

١ ــ فترة ٢٤ ساعة ، الدورة النافعة ⅓ (ثمانى ساعات عمل ، وثمانى ساعات راحة ، وثمانى ساعات نوم) ، وتهىء للدخول فى الفترة التالية :

٢ ــ فترة ٧ أيام ، الدورة النافعة ٧/٥ (خمســة أيام عمل ، و « اسـبوع انجليزى ») ، وتؤدى الى :

---

(٤) المعيد الذى لجأ اليه هنرى دافيد تورو Henry David Thoreau

٣ ـ فترة ١٢ شهرا ، الدورة النافعة ١٢/١١ (مع زيادة الأجازات بأجر ، أو بدون زيادتها ، وقبل انشاء الاسبوع الخامس) • وتؤدى الى :

٤ ـ مدى حياة الانسان ، ومعدل حياته ٧٥ سنة ، والمدى المتوسط للحياة العاملة ، أو الدورة النافعة ٣/٥ (٤٥ سنة فى ممارسة مهنة) •

ويجب بالطبع ، سواء فى حالة السلوك الفردى أو الجماعى ادخال بعض التعديلات على هذا الاطار الجامد اعتبارا بتداخل أشكال أخرى من المنحنيات (كوكوهرن Coiqunorin ١٩٧١) •

ونظرا لوجود هذا الخليط المتنافر من الأصوات دون السمعية فى كل مكان ، فان كل الاجراءات الدقيقة التى تستهدف تحسين نوعية الحياة فى بيئه مغلقه ، لحماية شناطات الأقليات الموسرة ليست ذات فائدة تذكر • ومهما كنا نرحب ببعض المبادرات الطيبه من أجل تنسيق ايقاعات العمل • كضغط أسبوع العمل ، وبسط المواعيد وتليينها ، والعمل نصف الوقت بالنسبة الى النساء ، والاحالة المبكرة الى المعاش ، ومد الحياة العملية الى ما بعد السن المعتادة ، الخ ، فان هذه المبادرات قد تستبدل فقط بشكل من تنافر الاصوات شكلا آخر منها طالما لم تخضع بنية الوحدات الزمنية ، ونسيج التداخلات التزامنية لدراسة متعمقة • ولا يمكن القضاء على الضوضاء بنقل حبات من تنافر الاصوات فى عنقود من الاصوات الشاذة ، حتى ولو حصل الانسان بذلك على توافق ترتاح له الأذن • ثم ان الغرض من البحث ليس هو الحصول ، فى تنظيم وقت الانسان على أعلى درجة من التوافق بين الترددات • هذا الأمر ليس فقط مستحيلا ، ولكنه غير مستحب • والامر كذلك فى الموسيقى ، اذ أن المحاولات التى تبذل لكى لا تستخدم سوى الفواصل التى لها أحسن وقع (على الأذن) ـ كما فى مقطوعة Dreamhouse (بيت الأحلام) للملحن لامونت ينج La Monte Young لها محدودة • والفواصل بين الايقاعات الطبيعية نفسها تشغل أوضاعا مختلفة على سلم الأنغام المتنافرة •

والمرغوب فيه هو معالجة اجمالية تأخذ فى الاعتبار كل العناصر ، والتأليف الشامل ، فى قائمة المواعيد ، وهذا يتطلب وضع مشروعات للبحوث المتصلة بمختلف فروع المعرفة ، تجرى على مدى طويل ، وتتيح ايضاح مختلف مشكلات توزيع الاصوات المتوافقة والمتنافرة بين التذبذبات الطبيعية من جهة ، والدورات المصطنعة التى تربط مختلف الوحدات الزمنية تحت اشراف المزامنات ، من جهة أخرى (كارلشتاين Carlstein ، وثريفت Thrift ، ١٩٧٨) •

٥ ـ تنظيم الوقت باعتباره فنا

ان معالجة اجمالية تعلق تحليل التفاصيل بتكوين المجموع تتطلب أيضا ـ بغض النظر عن أى اعتبار للبحوث الخاصة ـ أن يطور المرء ، أو يعثر على معنى تعدد الدورات التى تحيط بنا ، وتنظم حياتنا اليومية • وعلينا أن نؤكد تعدد مداركنا الحسية التى

نتعرف بفضلها على الأحوال ، والأماكن ، والمخلوقات ، والجماعات ، من خلال الحركة الدقيقة التى تؤديها الايقاعات الوجودية التى تربطها بعضها ببعض ، وبواسطة العلاقة المباشرة بين التوافق والتنافر ، والتى تنشأ بين ايقاعاتهما الحيوية وايقاعاتنا نحن (ماير Mayr ١٩٧٩) • هذى هبة لا تحظى اليوم بما هى أهل له من تقدير •

ذلك لأنه فى كل ما يمس الاعلام ، ونقل ما نعتبره من السمات الاساسية لموقف ، أو مكان ، أو مخلوق ما ، أصبحنا نثق أكثر فأكثر ببيانات وسائل الاتصال فيما يشكل ما اتفقنا على تسميته « الحوادث الجارية » ، وبالأسانيد التقنية فى الوثائق الخالية من المكونات الزمنية (كالصور الفوتوغرافية) حين لا تكون محرفة بقصد أو بلا قصد (سائر وسائل الاتصال ، كالسينما والتليفزيون ، والدعاية •••) (٥) • وفى عهود قديمة ، حين لم يكن فى وسع الكافة استخدام أساليب الحصول على نسخ طبق الأصل من صور الواقع ، ولم يكن أحد قد سمع عن الراديو ، كانت المعلومات تنتقل من فم الى أذن ، مباشرة ، دون تكبير للصوت ، أو بطريقة غير مباشرة ، بالكتابة • ولا يتيح معجم الرموز الخاصة باللغة المنطوقة ـ فيما عدا بعض الاستثناءات ـ تصويب مقادير الزمن الحقيقى • ورغم كل شىء فان هذه الثغرة الظاهرية أقل ازعاجا من التشويش الذى تسببه لنا وسائل الاتصال ، بخداع البصر الذى يصنعه المونتاج بأزمنة غير حقيقية مأخوذة من شرائح من زمن حقيقى • ومن ثم فان اللغة أخيرا هى أداة أكثر مرونة ودقة من الفيلم فى نقل بيانات الهياكل الزمنية ، اللهم الا فى حالة الاستكشافات الزمنية الشديدة الدقة فى مجال محدود ـ الماكروسينما ، والميكروسينما •

ومن نتائج هذا الغزو الذى تشنه الصورة اننا صرنا نتبين بيئتنا بمصطلحات فوتوغرافية أو سينمائية أكثر مما نتبينها بمصطلحات موسيقية • وفى حين أن بعض العلوم والفنون ، كالعمارة ، والزخرفة ، والتصميم الصناعى مزدهرة ، فان المظاهر الزمنية لبيئتنا لا تثير الا القليل من فضولنا • وفيما يختص بكائنات حية من نوع خلاف نوعنا (البشرى) ، فان جزءا قصيرا جدا من حياتها هو الذى يثير اهتمامنا اذا كان به شىء من الفائدة لنا ، أو شىء قليل يستجيب لبعض أصول الجمال • وفى السوق لا نجد سوى فاكهة ناضجة ، وزهورا ناضرة ، ولا يهم ان كان بريقها أو مذاقها من صنع الطبيعة أو من نتاج براعة الانسان • ونحن نرفض كل شىء يفقده أو يذبل ، وكأن مشاهدتنا لدورة الحياة الكاملة تفزعنا • وما ينطبق على البصر ، بالمثل على اللمس ، والتذوق ، والرائحة •

---

(٥) التحريف ـ فى غير البث المباشر من صميم الواقع ، أمر لا مفر منه •• وحتى هذا البث المباشر فيه صعوبات نظرية تطرح على بساط المناقشة حقيقة الأحداث المقدمة حين يظهر المونتاج متواليات متقطعة على أنها متصلة • ولا ينتج تقطيع الصور ، أو تنضيدها ، أو ربطها باعادة تمثيل الحدث على حقيقته لأن الوقت فى جوهره غير قابل للانضغاط • ولما كان الوقت من جهة أخرى ذا بعد واحد ، واتجاه واحد فانه لا يقبل التحويل الى سلم هدفه التمثيل الهندسى ببعدين او ثلاثة أبعاد ، الأمر الذى يمكن عمله مع أى شكل مكانى • والسينما غير التجارية بضع تجارب هامة فى مسألة تمثيل الفيلم للزمن الواقعى (راجع مثلا : Warhols Sleep وفى خصوص الزمن الواقعى فى الراديو ، راجع شافر ، ١٩٨٢ Schafer

هذا النفور يمتد أيضا الى الجنس البشرى · ويذكر شاتيفر Schaeffer ، وسكلار Sclar حالات غريبة من التفرقة بين مراحل العمر فى المدن الأمريكية الكبيرة : « تبعا لاحصاء سكان أمريكا فى عام ١٩٧٠ ، يبلغ متوسط العمر لسكان مدينة لوس أنجليس ٢٨ سنة · غير أنه فى داخل المنطقة الحضرية تكشف التحاليل الاحصائية عن اختلافات شديدة الوضوح : فهناك أحياء شابة ، وأحيانا يقابل فيها متوسط الأعمار مرحلة الكهولة ، وأحياء بأكملها آهلة بالشيوخ وأصحاب المعاشات · وفى احدى الحالات نجد نصف السكان تحت ٢١ سنة ، وفى حالة أخرى يقع متوسط الأعمار بين ٣٥ و ٤٠ سنة ، وفى حالة ثالثة يصل المتوسط الى ٦٨ سنة » · ويؤكد المؤلفان العواقب السيئة المترتبة على هذا التوزيع السكانى : « لم تصبح التفرقة بين أهالى الأحياء تبعا لأعمارهم ممكنة الا بانتشار استخدام السيارة ، وهى مضمار ثقافى مثالى للكراهية واختلال الأمن اللذين يشيعان فى مدننا » ·

ولا يكفى القول بأننا نخاف الموت ، ونبتعد عن كل ما يذكرنا بمرور الزمن باستثارة مجموعة الأفكار التى تنتمى اليه ، وأرى أننا بالأخص قانعون بأن نصم آذاننا ونلتمس عزاء معنويا وهميا فى هـــذا الشرود الاختيارى · يقول باسكال : « يرعبنى السكون الأبدى لهذا الفضاء اللا نهائى » ·

ومن المثير أن نرى كيف أننا ــ أو نسىء استخدام ــ صندوق الموسيقى لتحويل انتباهنا عن الأصوات دون السمعية التى تتسرب الينا · والحقيقة أن هذه الملاحظة تنطبق أيضا على الأصوات المسموعة التى نغطيها بادارة مفتاح الراديو ، أو اسطوانة ·

وعبثا جرى البحث عن أقل اشارة الى هذه المجموعة من المشكلات فى البرامج المدرسية · فعلى مستوى المدرسة الابتدائية ، والخطة التربوية ، تكتفى فكرة الوقت فى أكثر الأحيان بأن ترسخ فى ذهن الأطفال فكرة مجردة عن المواظبة والدقة فى المواعيد · وعلى مستوى أعلى نكرس مثل هذا الاهتمام بحساب الوقت بدقة ، وننسى أن نقوى القدرة على استكشاف ثراء وتنوع « الساعات » الطبيعية الموجودة داخل نفوسنا وحولنا · « وينبغى لنا ، بدلا من دراسة ساعات تجريدية بالأكثر أن نعكف على دراسة الساعات التى تقيس الزمن بايقاعات متزايدة التعقيد ، والأجدر بنا ملاحظة تراقص الذرات ، والنظر مليا فى تطور الجينـات « المورثات » ، وتكاثر « الدروسوفيلا » (ذباب الندى) ، أو هجرة الفيلة » (فريزر Fraser ١٩٧٨) · ويبدو أن فى الأطفال غريزة مدهشة لادراك الظواهر الدورية ، وهم ليسوا بحاجة الى كثير من التشجيع لالتقاط ايقاعات أجسامهم ، ومقابلتها بالايقاعات المماثـلة عند الغـير ، والتخمين بداهة بالسمات المميزة لايقاع الكلام ، أو السير ، أو السلوك عند آبائهم ، وأقربائهم ، وأصدقائهم ، أو ملاحظة هذه السمات ، أو متابعة دورات حياة الحيوانات والنباتات ·

حقا ، ان مفردات اللغة عندهم أقل من مفرداتها عندنا ، وفكرة القياس عندهم أقل تشددا ، ولكنهم أيضا أقل تقيدا منا بمقاييس الوقت وتحديداته التى تسيطر

على مدينتنا (٦) ، ويمكنهم بذلك أن يوضحوا فكرتنا عن الكيفية التى ندرك بهـا الروابط الزمنية فى التجربة العملية ٠

والتربية الموسيقية على كل المستويات ، وبخاصة عندما تتضمن تدريبا نظريا وعمليا على الموسيقى التجريبية ، وعلم الاصوات الكهربية يمكن أن تفتح آفاقا واسعة فى هذا المجال ، وتشجع مواهب تتجلى فيها شخصيات ايقاعية فريدة ، وفى هذا نستكشف ونناقش تفضيل البعض لشكل ايقاعى أو لآخر ، دون أن يستبعد منهـا النزعات الدورية دون الموسيقية (ماير ١٩٨١) ، وتعالج ثمة مسائل التزامن ، وتدرج الايقاعات ، وازدواج الأشكال التموجية دون السمعية ، الخ ، ليس فقط بقصد تحسين نوعية أداء قطعة موسيقية مكتـوبة ، ولـكن أيضـا بفـكرة نقـل الخبرات المكتسبة فى مجال الحياة اليومية ومشاكلها ٠ وقد أعدت الموسيقى المعاصرة الكثيرة من نظم التدوين التى يمكن أن يستلهمها وينتفع بها كل الذين يعملون بجد على حل المشكلة الصعبة ، مشكلة الرسم البيانى لمتتابعة من الاحداث الزمنية ٠ ويشحذ البعض احساسهم بالزمن بمزاولة فن التلحين والطباق ، ولو بقدر قليل ، (لو شان Le Shan ١٩٥٢ ، وناوتنى Nowotny ١٩٧٥) ٠

وربما كان من المفيد ادراج تدريب على فن « الفوجة » (التسلل : أسلوب فى الأداء الموسيقى : المترجم) فى برنامج تأهيل كل الذين يريدون تحمل بعض المسئولية فى وضع جدول للمواعيد يفرض على أشخاص آخرين ٠

وما أن يتم ارساء قواعد متينة ، والاعتراف بامكانيات تنظيم جمالى للزمن الاجتماعى حتى ينشأ نظام « يتسنى فيه أخيرا اسهام الخيال الخلاق والأحلام فى تحسين العلاقات بين الجماعات (ميتشيرليش tMitcherlich ١٩٦٥) ٠

---

(٦) والتى يبدو أنها تشغل مكانا رئيسيا فى كتاب بياجيه **Piaget**



يعتبر التاريخ القديم للفلامنكو مسألة افتراضية خالصة ، وهو يمت الى حد ما الى « عصور الظلام » Dark Ages التى غشت التعبيرات الفولكلورية وسترتها فى قسم كبير من بلاد الأندلس فور انتصار الملوك الكاثوليك فى غرناطة عام ١٤٩٢ م وحتى صدور قوانين اطلاق الحريات التى صدرت فى عهد شارل الثالث عام ١٧٨٣ م ، ومع أن الفلامنكو يعتبر بذلك نتاجا للقرن التاسع عشر الا أن هذه الافتراضية قد تعود بنا القهقرى الى فترة « ما قبل الايبيرية » Pre-Iberian عندما كانت هناك حضارة زاهرة تألقت فى جنوب أسبانيا — حيث تقوم الآن مدينتا اشبيلية أوقادس على وجه القريب — وكانت عاصمتهما طرطوشه Tartessos وربما شكلت هذه الحضارة

---

(١) الفلامنكو : اسلوب فى الرقص والغناء يتميز بايقاع خاص ويؤديه الغجر الاندلسيون فى الغالب ، كما يتميز أيضا بالارتجال ويبدو فيه الأثر العربى بشكل واضح (المترجم) .

بقلم : باربارة طومسون

انجليزية المولد لها دراسات فى الأدب المقارن قامت بالتدريس فى السوربون •

ترجمة : محمد عزب

دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية قسم الأدب المسرحى مدير بالمركز القومى للموسيقى العربية •

أول امبراطوريات الغرب ، لقد قطن الأيبيريون(٢) Iberians الشمال والشرق أما المدن عبر الساحل فقد أسسها الفينيقيون القادمون من صور Tyre (مدينة قادس Cadiz) والفوكيون القادمون من آسيا الصغرى (مدينة مالقه Malaqa) وخلال الغزو الكلتى(٣) كان الجنوب تحت سيطرة قرطاجه الى أن أصبحت الأندلس رومانية فى نهاية الأمر كنتيجة للحروب البونية (٤) •

---

(٢) الايبيريون : عنصر قوقازى كان يقطن منطقة بلاد القوقاز وهى المنطقة الأسيوية التى تقع فيما بين البحر الأسود وبحر قزوين (المترجم) •

(٣) الكلتيون : عنصر من العناصر الهندو أوربية التى سكنت أوربا ابان العصر الحديدى وفيما قبل الرومان وكانوا يقطنون فى الأصل منطقة الغال ومنها انتشروا فى سائر انحاء أوروبا حتى الجزر البريطانية وحتى آسيا الصغرى (المترجم) •

(٤) الحروب البونية : الحروب التى نشبت بين روما وقرطاجه والتى انتهت بهزيمة هانيبال القائد القرطاجي عام ٢٠٢ ق٠م والتي هيمنت روما بعدها علي غرب المتوسط (المترجم) •

وانا لنجد فى الآداب الكلاسيكية القديمة اشارات عديدة الى طرطوشة واسطورة الاتلانتس ـ قارة الايبريين الغارقة ـ والتى اشتهرت بأن قوانينها كانت مماثلة لقوانين حمورابى ربما فاقتهـا ، وقد وضـع هذا الاندلس على قدم المساواة مع الحضارات القديمة المتمثلة فى مصر وبابل والصين ، وكان أهلها يتاجرون مع كريت، وفى زمن لاحق نجد أن « مارتيال » Martial (٥) « وجوفينال » Juvenal (٦) يلفتون الانتباه الى ال « بويلا جاديتانا » Puellae gaditanae التى كانت ايقاعات رقصها غير المألوفة تختلف مع كل ما يشـاهد فى أى مكان آخـر فى الامبراطورية الرومانية فيما عدا كريت ، كما كانت هناك أيضا الأغنيات التى كانوا يترنمون بهـا والتى كانت متميزة على نحو ماكانت عليه الأغانى المصرية القديمة ، ولعل هذه كانت آثارا باقية لتقاليد شرقية سالفة عندما كان للرقص دور شعائرى أو جنسى كما هو الحال فى الرقصات الهندية المقدسة أو رقصة سالومى ٠ ولقد كتب المؤرخ العربى حمزة بن حسن الاصفهانى فى القرن العاشر مسجلا أن الملك بهرام جور ملك فارس قام بترحيل اثنى عشر الفا من الموسيقيين الهنود الى بلاده منذ خمسة عشر قرنا قبل ذلك ، كما أن من المؤكد أن الاسكندر الاكبر قد جلب معه مغنين وراقصين بعد حملته على الهنـد ، وان واحـدة من أروع القطع التى تنتمى للحضـارة الهندوسـية وهى اذ « موهنجودارو » Mohenjo Daro تصور فتاة وهى ترقص ، كما أن تمثالا رومانيا صغيرا لراقصة من قادس « فينوس ذات الأرداف » محفوظ فى المتحف القومى بنابولى وقد اشتهر لدى العامة بأنه لتليثوزا Telethusa عشيقة الشاعر مارتيال ، وفى كل الأحوال فان هاتيكم الوارثات الأرض قد طواها النسيان من المحتمل أن يكن جاريات تعلمن فنون الرقص والغناء والعزف على الآلات مثل المغنيات المصريات «almebs» أو القيان qaynas اللاتى كان يزدان بهن البلاط العربى فى فجر الاسـلام ٠

ان آلة تشبه الجيتار الذى نعرفه ذات ذراع وظهر منبطح ربما دخل استخدامها ابان سيطرة الرومان ، كما أن آلة منبعجة أخرى تشبه اللوت lute ولعلها انحدرت عن القيثارة الجريكو ـ آشورية قد عرفت فى قرطبة عام ١٠٠٠ م ، كما أن اللوت نفسه (العود الأسبانى) الذى جاء عن آلة شرقية من أصل عربى أو فارسى قد شاع استخدامه فى القرن الثانى عشر ، كما أن الآداب الفرنسية القديمة تشير الى « الجيتار المغربى الطراز » guiterne mautesque ، ومهما يكن فان المنمنمات المصورة التى توضح « أغنية العذراء مريم cantigas de sanctamaria التى وضـعها الفونسو ذى وايز Alfonso the Wise عام ١٢٧٠ م تبين أن كلا الطرازين كانا يستخدمان ابان العصور الوسطى فى أسبانيا ولعل الجيتار المغربى هو الذى تحول فيما بعد الى آلة الماندولين٠

---

(٥) مارتيال : ماركوس فاليرلوس مارتياليس شاعر رومانى (٤٠ ـ ١٠٤ م) من أصل أيبيرى ـ كلتى كان مواطنا فى مدينة بلبيليس فى أسبانيا وهاجر الى رومـا عام ٦٤ م (المترجم) ٠

(٦) جوفينال : ديسيموس جوليوس جوفيناليس عاش فى نهايات القرن الأول وبدايات القرن الثانى الميلادى ولا يعرف الكثير عن حياته ، ويعتبر أكبر الهجائين عند الرومان (المترجم) ٠

وهناك مايوحى أن الصنوج الخشبية قد نشأت أصلا فى الأندلس وان لم تكن مجهولة فى روما وكانت الكروسـماتا Crusmata الرومانية (الكروتال) (٧) crotals تصنع من البرونز وتصدر صوتا وسطا بين الصنوج الخشبية وصوت الصنوج النحاسية الصغيرة التى تقرع بالاصابع cymbals ، وهناك أيضا نوع آخر يصنع أيضا من البرونز على شـكل مشـابه لصنوج الشنتشن chinchines التى كان يستخدمها المسلمون فى الأندلس ولم تزل بعـد تسـتخدم حتى اليوم فى بعض مناطق الجنوب • ولعل العادة الغجرية ــ الذائعة الانتشار فى أسبانيا ــ فى طرقعة الأصابع كعنصر مصاحب انما هى محـاولة لاشعورية لتقليد صوتها الحاد الجاف ، وهناك أيضا آلة موسـيقية تكاد أن تكون شـعبية ومن المحتمل أن تـكون قديمة ، وهى تتألف من قطعتين من عصوات الكال ــ الذى يشبه الخيزران ــ تتشكل منهما مصفقة أو مقرعة ، وكما فى كل مكان آخر من أوروبا فقد أصبحت آلةالفيدل(٨) Fiddle آلة شعبية فولكلورية بعد أن دخل استخدام الكمان violin فى القرن السادس عشر ، كذلك فان المزمار pipe والدف tabor عرفا فى الأندلس منذ الأزمنة الغابرة •

ان أعظم ما يفتن الزائر للاندلس اليوم هو شموليتها ، ويبدو أن من الانصاف أن نقول انه لم يحدث أى انقطاع حقيقى فى استمراريتها حتى غزوات الفاندال(٩) Vandals (١٠) والفيزقوطيين أو القوط الغربيين Visigoths قد تركت الجنوب مستقرا نسبيا • وشكرا لآباء الكنيسة الأولين الذين زودتنا نزعتهم للتعضية (١١) بضمانة لهدوء البـال ، وذلك من خـلال المدرسـة الفكرية التى عرفت بمدرسـة سانت ازيدور St. Isidore فى اشبيلية التى لم تسـاعد فقط فى ترسية الطقوس الدينية المسيحية فحسب ، وانما فى تصنيف وجمع مخطوطة عن الآثار الكلاسيكية بجانب وضع سجل لتاريخ القوط أيضا •

وعندما وصل العرب عام ٧١١ م ، فانهم وجدوا موسـيقى كنسية : بيزنطية ويهودية ، وتراثا كلت ــ أيبيرى Gelt-Iberian ذا صبغة رومانيـة قائما على رقة

---

(٧) الكروتال : زوج من الصنوج النحاسية أو القضبان كان يستخدم بواسطة الراقصات قديما (المترجم) •

(٨) الفيدل : آلة وترية فولكلورية تسبه الكمان ، تستخدم عادة فى مصاحبة الرقص (المترجم) •

(٩) الفاندال : قبيلة تنتمى للشعوب الجرمانية كانوا يقطنون قديما المنطقة التى تقع جنوب بحر البلطيق بين فستولا والأودر ، وقد اجتاحوا فرنسا وأسبانيا وشمال أفريقيا فى القرنين الرابع والخامس الميلادى ، كما اجتاحوا ايطاليا عام ٤٥٥ م ونهبوا روما وقاموا بتدمير واتلاف الكثير من آثارها الفنية والأدبية (المترجم) •

(١٠) القوط الغربيون : من الشعوب الجرمانية التى تقطن المنطقة التى تقع بين الألب وفستولا ، وقد اجتاحوا الامبراطورية الرومانية ابتداء من القرن الرابع وأسسوا عدة ممالك فيما بين اللوار وجيبرالتار (المترجم)

(١١) التعضية : جعل الشيء ذو بنية عضوية (مجمع اللغة العربية) (المترجم)

الشعور التى تميز بهـا الشرق القديم منحـدرا عن أغانى الكانتيجا حاديتانا (١٢) cantica gaditanae دون شك ، وبعبارة أخرى وجدوا تقاليد شرقية واغريقية وقومية : دينية ودنيوية ٠ ان الصيغ الاساسية ، وأحيانا ما قبل الصيغ التى نجدها فى الفلامنكو تشكل مصدرا لكثير من الحدس والاحتراز ٠ فاذا أخذنا بخاتمة منطقية، فان أجرأ النظريات وأكثرها جاذبية تشير الى مصنفات موسـيقية ترجـع الى أيـام طرطوشة ، وعلى نحو أكثرها بسـاطة فان الصيغة الدورية (١٣) التى كانت غالبة فى البحر المتوسط والتى تتطابق مع الحجاز وهو واحد من التركيبات النغمية العربيـة التى تعرف بالمقام ، يمكن أن يتصور انها نشأت أصـلا فى الاندلس قبـل أن يقوم الاغريق بمنهجتها ، ومن جهة أخرى فان التشابه أو الايحاء اللذين نلحظهما فيما بين الفلامنكو والموسيقى الهندية يؤكدان لنا عمليـة النقل المباشر التى تمت من خـلال الغجر ، ولكن لما كان هناك اثنان وسبعون سلما فى الموسيقى الهندية ، فان حقيقة أن واحدا منها قد حدث وتأسس على الصيغة الدورية ربما كان محض مصادفة ، وعلى أى حال فان مبادىء الموسيقى الفارسـية والهندية والصينية كانت تدرس فى قرطبـة أيام العصر الأموى ٠

وقد لوحظ وجود موسيقى « ما قبـل الصيغة » Pre-model آى قبـل تعقيدها ـ فى الاغانى الصقلية القديمة التى تتشابه سماتها مع سمات التونا tonas أو التونادا (١٤) altonadas (وهى تعتبر من أغانى الكانت جوندو cante jondo (١٥) الباكرة والتى يفترض انها أساس الفلامنكو) : أى بلا مصاحبة ، وذات ايقاع حر ، وتدوين محدود ـ ست نغمات على الأكثر ـ وبدون فواصل موسيقية ، والاداء فيها متقطع ، وبصورة عامة فان الاحساس كان اغريقيا أكثر منه شرقيا ٠

ان تبنى الطقوس الدينيـة البيزنطية على زمن القوط الغربيين ، الذى حمتـه الكنيسة فى قرطبة أيام المسلمين حتى القـرن الثالث عشر ، يمكن أن يقـال أنه قد الهم الاندلسيين ايقاعهم القائم على الصيغة الفريجية phrygian (١٦) ، وهى أكثر الصيغ انسجاما مع روح الأسى والقلق اللذين يشيعان فى الفلامنكو ، مع أن الشواهد

---

(١٢) كانتيكا جارديتانا : أغنية أسبانية ذات موضوع عاطفى أو دينى ٠ نسبة الى مدينة قادس الاسبانية التى كانت تعرف قديما باسم جادير (المترجم)

(١٣) الدورية : نسبة الى الدوريين وهم شعب غزا بلاد الاغريق حوالى القرن ١٢ ق٠م ٠ (المترجم)

(١٤) التونا أو التونادا : أغنية شعبية أسبانية تنتمى فى الغالب للعصور الوسطى ٠ (المترجم)

(١٥) الكانت جوندو : نوع من الأغانى الاندلسية التى تتغير بعمق الشعور والرصانة ٠ (المترجم)

(١٦) الفريجية : نسبة الى فريجيا القديمة التي كانت تقع في آسيا الصغرى ٠ (المترجم)

الصقلية تعطينا الدليل على شيوع وائتلاف مبكر بكافة هذه الصيغ فى بلاد البحر المتوسط . ان اصلاحات شارلمان وما نشب من خلاف لاحق حول حقيقة وضع الصيغة الدورية بما فيها الأيقاع الفريجى ، كان لها هى الاخرى ـ على سبيل الاحتمال ـ صلة وثيقة ـ بالموضوع ، كما ينبغى ألا ننسى أنه خلال فترة الفوضى التى سادت قبل توحيد الطقوس عندما آن آوانها فى القرن السادس ، فان اشتمال هذه الطقوس على موضوعات فولكلورية قد لعب دوره فى الحث على التعبد . ويمكن أن يطبق مثل هذا القياس على الرواج المتصاعد لما يسمى الميسا فلامنكا misa flamenca فى أيامنا هذه ، وعلى مستوى آخر نجد أن التراتيل الدينية فى القسطنطينية نفسها قد أصبحت أكثر زخرفة وتنميقا عندما اتصلت بالموسيقى العربية الكلاسيكية التى ـ مع أنه أمر غريب ـ لم تستطع أن تنسلخ كلية من كثير مما غشاها من الحان عالم ما قبل الاسلام التى كانت تترنم بها قبائل البدو .

لقد بلغت الحضارة العربية ذروتها فى الاندلس خلال القرن التاسع ابان حكم الأمير عبد الرحمن الثانى ، كما أن زرياب ـ وهو شاعر ومغن من بغداد كان تابعا لاسحق الموصلى آخر القوامين على التقاليد الموسيقية العربية الأصيلة ـ كان يقوم بتعليم الموسيقى الشرقية وأدخل السلم الرخو كما كان يقوم بتدريبات النطق وتدريس الموازين الموسيقية والزخارف النغمية التى ظلت أحد ملامح الأغانى الفولكلورية الاسبانية حتى أواسط القرن السابع عشر ، وقد أضاف أيضا الوتر الخامس الى العود. كما أكمل الأربعة والعشرين نوبة nawba التى ناسبت تقديم منهج موسيقى أكثر شمولا .

ومع زرياب جاء الاسلام بالبناء الأدبى الكلاسيكى المعروف باسم القصيدة ، وعندما بدا وكأنها مهددة بالضياع على أيام الأمير عبد الله الدائم الحزن ، فان ضربا أدبيا جديدا هو الموشح ظهر على يد الشاعر الأعمى المعروف بالمقدام بن معافى فى بدايات القرن العاشر ، والذى قدم وسيلة للمحافظة على أسس الفن وانعاشه ، كما ظهر أيضا معادلة الفولكلورى المعروف بالزجل ، وهو سلسلة متصلة من المقاطع الشعرية التى تغنى والتى تنتهى بلازمة تتكرر مع نهاية كل مقطع ، وكانت خليطا من العربية القومية واللهجة الاقليمية لسكان الأندلس من غير المسلمين ، كما كانت من القصائد الشعرية الفاحشة الهجاء ، مرتجلة فى الغالب ، وربما استهدفت نخبة قليلة من العارفين باصولها أكثر مما قصدت بها الجماهير بعامة ، وغالبا ما كان يرقص عليها مثيرة لدهش الكافة فى منتصف القرن الحادى عشر حيث عاش « ابن قزمان » الذى يعتبر استاذا لايبارى فى مجالها ، وقد كان لها تأثيرها الواضح على الشعر البروفنسالى فى هذا العصر .

وعبر سنوات طويلة من التسامح كانت الموسيقى الشعبية الاندلسية تتألف من الجارتشيا jarchyas (الكانتيكا فيما سلف) ومن الزامرا zamras وهى رقصات تؤدى فى الطرقات ويشارك فيها الكافة ، ومع غزوات القبائل المتقشفة التى كانت

تسكن شمال افريقيا ـ ونعرف بالمرابطين Almoravids (١٧) ـ عام ١٠٩١ م اضمحلت الحياة الثقافية ، ولقد سبق ذلك نزعة للتفسخ والانحلال خلال فترة الشقاقات الداخلية التى عرفت بممالك الطوائف • وعندما هزم المرابطون بدورهم بواسطة الموحدين Almohads (١٨) المتعصبين عام ١١٤٦م توقفت الحرية الدينية تماما ، ولكن سرعان ما استسلم القشتاليون من خلفاء سانت فرناندو لاغراء الاساليب العربية الأندلسية ومباهجها ، ولكنهم اضطروا بعد ذلك الى الانتقام عقب اقصاء المسيحيين فى مناطق أخرى بواسطة الحكام الجدد ، وارغموا المجتمعات الاسلامية على مغادرة أسبانيا ، ولعل ذلك هو أحد مصادر الزعم بالتشابه فيما بين أغانى الفلامنكو وموسيقى شمال أفريقيا • وبالرغم من آن منهج زرياب الخاص بالنوبة ـ الذى تمت حمايته بكل الاخلاص فى المغرب ـ كان يطلق عليه « موسيقى المسلمين فى غرناطة » فان هذه المملكة المتداعية فى أيامها الأخيرة لم تكن الا ظلا بكل ما ولى وانقضى فيما قبل، وكانت تقاوم بفضل تجارتها ودبلوماسيتها أكثر مما كانت تفعل بفضل منجزاتها الثقافية ، وكان عدد السكان كبيرا حتى أن عائلات كثيرة ـ وليس اللاجئون فقط ـ كانوا يدفعون للخلف نحو التلال ونحو الساحل فيما وراء مالقة ، وكان لوجود القشتاليين فى باقى بلاد الاندلس أثره فى استمرار التعبيرات الاسبانية المسيحية فى أنحاء الوادى الكبير •

وتنبغى الاشارة الى الطقوس اليهودية فى الأيام الباكرة من الحكم العربى ، فقد كتب أحد الشعراء بأن السعادة قد غمرته بغناء احدى الجاريات المدعوة « قمر » حتى انه صرخ « مثل المرأة اليهودية التى تبيع مطوفة فى الطرقات » (القرن الثامن) • وقد حدث بآخرة عندما ساد التعصب أن قال الشاعر الشهير « بن سهل » وهو يهودى اعتنق الاسلام ومات فى « اشبيلية » عام ١٢٥١ « أنه قد استذل مرتان ، واحدة لكونه قد أحب والاخرى لكونه يهوديا » • وان تأثير المزامير يبدو من السهل تعقبه فى بعض السيجويرياس siguiriyas ، كما أن الصلاة الأخيرة Kol Nedrei التى يسأل فيها اليهود عفو الله اثناء استجوابهم فى محاكم التفتيش يسهل تبينها فى « الساتيا ولكن الساتيا كانت شيئا رائعا مثل نداء المسلم للصلاة ، وتحكى احدى القصص أن أول ساتيا قد تغنت بها امرأة وجدت نفسها فى غمرة أحزانها ، وهى تشهد ولدها يساق الى الموت بتهمة الهرطقة ، تنساق دون وعى منها مقلدة صوت المؤذن ، وما من شك فى أن الاسلام قد ظل يزاول سرا فى الضياع الواسعة وفى القرى

---

(١٧) المرابطون : أعضاء من الاسرة الاسلامية الحاكمة فى شمال افريقية كانت تعتمد على قبائل الصهناجة فى الصحراء ، وقد ازدهرت خلال الفترة من ١٠٤٩ ـ ١١٤٥ م ، وقادت حركة اصلاح دينى وأسس حكما سياسيا فى أفريقيا الشمالية العربية وأسبانيا ومؤسسها يحيى بن ابراهيم الجدلى •

(المترجم)

(١٨) الموحدون : جماعة من البربر المسلمين دعوا الى الوحدانية المطلقة وأسسوا ملكا فى شمال أفريقيا وأسبانيا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلادى بعد أن غلبوا المرابطين على أمرهم فى المغرب والاندلس ومؤسسها المهدى بن تومرت (١٠٥٥ ـ ١٢٦٩) •

البعيدة حتى زمن موغل فيما بعد خروج المسلمين ، ولكننا نجد أن الساتيا تحمل فوق ذلك شبها مذهلا من الطقوس الرومانية والطقوس الاثوذكسية . وهى لم تزل ترتل بواسطة بعض الجماعات الدينية وهى تحكى آلام السيد المسيح ، كما انها تغنى فى مرسيه Murcia فى اسلوب بوليفونى (متعدد النغمات والاصوات) ولم يحدث أن سجل التاريخ ان الساتيا قد تغنى بها الافراد قبيل منتصف القرن التاسع عشر ، وتتبع الساتيا فلامنكا saeta flamenca نفس ايقاع « المارتينيت martinetes » والسيجويرياس siguiryas ، ثم الملاجونياس malaguenas فى بعض الأحيان .

أما الغجر الذين بدأ وصولهم الى أسبانيا حوالى منتصف القرن الخامس عشر ، فقد واجهوا منذ البداية جوا عدائيا نحو كافة الأقليات ، ومناخا عاطفيا مثيرا ليس بغريب على مزاجهم الخاص ، ومثل هؤلاء الغرباء الموهوبين على نحو يدعو للعجب والذين يحتقرون الأعمال التقليدية كان خليقا بهم أن يثيروا شكوك سكان البلاد . لقد حدث فيما قبل أن تسببت الريبة فى اخلاص اليهود الذين تحولوا عن معتقدهم فى اشاعة جو من الاضطهاد ، كما حدث فى نفس الوقت تقريبا أن بدأت تظهر مشكلة ما يسمى بنقاوة الدم limpieza sangre ، ولكن الغجر رغم ذلك قد وجدوا أنفسهم على أعتاب أسبانيا ارازمس(١٩) ، أسبانيا البعث والنهضة ، وهم كعنصر قديم لابد وانهم قد شعروا غريزيا انهم انما قد تآلفوا مع هذا النموذج من العالم الذى واجهوه فى الاندلس ، وفوق ذلك فقد أقبلوا عليه بقدرية كانت انسانية على نحو فذ وفريد تظهرنا عليها مراجعة اشعارهم . كما أن الاستقلالية وسعة الحيلة اللذين تتسم بهما الحياة البدوية ، قد جعلتا كل غجرى على وعى من أن مصيره بين يديه وحده ، ولم يكن لديه أى نوع من الوهم حول الواقع الظاهرى .

وخلال القرن السادس عشر صدرت سلسلة من المراسيم والقرارات ضد الغجر واليهود والمسلمين الذين لم يعتنقوا الكاثوليكية ، الا أن تقاليدهم الفولكلورية الدنيوية بقيت صريحة تقريبا ، وكان الترحيب بالغجر فى الأندلس أكثر منه فى أى مكان آخر ، وغالبا ما حظوا بحماية النبلاء وأثاروا اهتمام الكتاب ، وقد تفرقوا بعد وقت قصير وسط السكان المقيمين بالمدن ، وبين هؤلاء الشحاذين الذين كانوا يجوبون المناطق الريفية كمغنين ممن يمكن مقارنتهم بهؤلاء الذين نجدهم فى غرناطة حتى اليوم ، وقد كان فى كل مدينة « حارة للغجر » gitantria ـ مثلما كان هناك حارة لليهود Juderia ـ كان يسكنها أيضا المسلمون الذين بقوا أو عادوا بعد سحق التمرد الذى حدث عام ١٥٠٢ م وعام ١٥٦٨ م وبعد قرار اقصائهم جميعا عام ١٦١٠ م ، وحسبما يقول البعض فان الغجر الاندلسيين نتاج لاختلاط عرقى ، وان كان من الصعب تقدير مدى هذا الاختلاط حيث أنه لا الغجر ولا اليهود ممن يحبذون مثل ذلك الاندماج

---

(١) أرازمس ١٤٦٦ ـ ١٥٣٦ ولد فى روتردام بهولندا وتوفى فى بال بسويسرا وهو لاهوتى وفيلسوف من فلاسفة عصر النهضة الاوربية وقد جال فى كثير من اقطار أوروبا ويعد من أبرز وجوه الحركة الانسانية فى عصره . (المترجم)

العنصرى . وتعج الساحة بالنظريات التى تفسر معنى كلمة فلامنكو ولكنها لاتعطى شـــيئا يزيد كثيرا ما تمنحه القصص والنـــوادر ، ويمـــكن أن تكون قد جاءت من Felag mengu أو Falag enkum والتى يعتقد عادة أنها تعنى « أغانى المسلمين من البوجارا Alpujarra » . و « اهرب أيها القروى » ، ولكن يحتمل أن تكون تحريفا لمصطلح آخر ، كما يظن انها تشير الى « الملبس الصارخ) الذى يرتديه الغجـــر فيلاما ـ فيامانتى Fl/llama — fimante أو لاماتيفو llamativo كما أن تبنى المصطلح بواسطة الغجر أنفسهم يمكن أن يوحى بأنه قد انحدر عن فلامنكو حسبما تشير الكلمة الى هؤلاء الذين كانوا فى اقليم الفلاندرز أو الأجانب بصفة عامة تفضيلا عن هؤلاء الغجر القليلى الشأن ، ومهما يكن فان كلمة اتزيجان Atzigan التركية قد جاءت مباشرة عن أصلها الاغريقى آثينجا نوى Athinganoi التى تعنى « هؤلاء الذين يتركون وحدهم » وهى ترتبط باحدى الطوائف الدينيـــة فى آســـيا الصغرى المعروفة ب Melchisedekites (٢٠) ، ولكنها قد تشير أيضا الى احدى الطوائف الاجتماعية المتدنية low فى الهند ، ويلتقى هذا مع البحوث اللغويه التى تحدد كلمة الغجر بأنهم أقوام كانت تعيش على الضفة الشرقية لنهر الســـند ، والذين رحلوا غربا فى اتجاهين ، عبر وســـط أوروبا وعلى طول الساحل الجنوبى للبحر المتوسط ، أما التعبير جوندو Jondo فهو بالمعنى الحرفى الدقيق يدل على ذلك المزاج أو الروح الوقور بل وأيضا العاطفى المشبوب الذى يسود صيغا بعينها من الفلامنكو .

وبقدر ما يمكن أن تجمع من الآثار الأدبية ، فانا نجد أن الموسيقى الفولكلورية فى نهايات القرن السادس عشر وخلال القرن السابع عشر تشبه تلك التى كانت سائدة فى باقى أرجـــاء أســـبانيا ، وقد كانت ذات طابع مميز لحياة جمعية مليئة بالبهجة والحبور . ان الاضافات الاسلامية للتراث الأندلسى تكاد أن تتوارى الى جانب فيض الفاندانجوس Fandangos والجوتاس jotas والسيجويدللاس eguidillas الذى كان دائم الوجود فى كل مكان ، ومع ذلك فان الرواج والشعبية قد ظلا فيما يظهر حليفان لرقصات المسلمين على وجه التخصيص مثل الزورونجو zorongo والزارابانda zarabanda ، وسواء أكانت الرقصات مصقولة مهذبة أم شعبية فولكلورية فقد كانت تتألف من رقصـــات منفردة أو ثنائية . وفى أحوال أخرى كانت أغانى القصص الشعبى والأغانى الريفية والرعوية وأغانى الحب وتهنين الأطفال ، والتى كانت تؤدى غناء فرديا بمصاحبة مجموعة من المنشدين (كورس) ، أكثر شيوعا فى الشمال والشرق ، ولكن لما كانت أسبانيا كلها قد ورثت شيئا ما من القرون الأربعة التى كانت فيها الاندلس مركزا للتعليم ، فان الصفات المشتركة كانت جد مذهلة .

---

(٢٠) نسبة الى ملكى صادق وهو أحد الملوك القديسين الذين ورد ذكرهم فى الكتاب المقدس وكان ملكا على أورشاليم ، وقدم ذبيحة وخمرا شاكرا لله انتصار الخليل ابراهيم على أعدائه . (سفر التكوين ١٤ ـ ١٨) (المترجم)

ان الخلاف الفعال الذى يلاحظ فى الفلامنكو فيما بين آغانى الهضاب وأغانى الرراعة وبين الأنواع الأخرى فى آنحاء الوادى الكبير انما تعزى الى اصرار ومثابرة الأندلسيين المنعزلين ، والمجتمعات الاسلامية فى المناطق المتوحدة ، والى تركيز فى المؤثرات العديدة التى تعرضت لها المراكز عبر النهر . ومرة أخرى فان النموذج الصقلى يكون مفيدا ، ان أغانى السجن التى جمعت هناك كانت دائما آكثر ثراء ، كما آنها تطورت على نحو آكثر سرعة من آغانى الحب القديمة وأغانى تهنين الاطفال ، وغالبا ما ظلت محتفظة بطابعها القديم فى المناطق ذات الاتصال المحدود ، ولكن سواء فى الريف آو فى المدينة فان الانسان يرتاب فى آن الذخيرة العتية Repertoire فى الأندلس قد ظلت محدودة نسبيا ، ولقد كانت صياغة الكانت جوندو cante jondo عملية بطيئة تعاقبت عبر سنين طويلة من الضيق والاضطهاد ، وان ظهور أساليب ديناميكية تتسم بالفاعلية من الفلامنكو فى القرى المحيطة باشبيلية يمكن تعقبها حتى آخر المحن ، ونعنى بها محنه طرد الغجر من تريانا Triana عقب المذبحة البشرية التى جرت فى بداية القرن التاسع عشر .

ان آقوى الصلات الموسيقية بين الاندلس وأمريكا الاسبانية (اللاتينية) قد نشأت فى تاريخ مبكر ، ولاشك آن الرحلة الطويلة عبر الأطلسى قد منحت فرصة واسعة لتزجية الوقت بأنواع من الترفيه بينما تكفلت الكنيسة بباقى الأمر ، وقد ظلت الفيلانسيكوس villancicos شعبية رائجة فى أمريكا على الدوام ويقال انها انحدرت مباشرة عن ال Cantigas de Sancta Maria ، وان لم يكن الأمر هكذا فعن الموشح ، لقد نقل تعبيرهما الصوتى من خلال التآليف الفولكلورية الجيدة الصقل لكل من فرانشسكو جويريرو «Francisco Guerrero» وألفونسو مادارا «Alfonso Mudarra» وتغنى الفيلانسيكوس التى قامت على ال « بوليرياس bulerias » وترقص بواسطة الغجر عادة فى أعياد الميلاد ، كذلك كانت « الرومانسيرو » «romancero» أساسا لقيام أنواع قومية هامة مثل ال « كوريدو المكسيكى » Corriéo Mexicano رغم أنه لم يظهر فى صيغته الحالية الا فى القرن التاسع عشر ورغم انه يختلف فى وضوح عن أغانى القصص الشعبى الخاصة بالغجر ، وأيضا عن ال « كوريدو جيتانو corrido gitano » وفى كوبا نجد أن غناء الكورال عند نصب الصلبان فى الثالث من مايو آثناء عيد القديسة سانت هيلانه يماثل تقريبا ذاك الذى لم نزل نسمع به فى اشبيلية . آما « البريجونى pregones » وهو صياح الباعة الجائلين فى الطرقت ينادون على سلعهم فهو وثيق الشبه جدا « بالساتيا » Saetas سواء آكانت غناء أم سردا ، كما وأن صيحات مشابهة قد تم استيعابها بدرجة فائقة فى الفلامنكو فى بعض « الكاتينا » catinas : الميرابرا mirabras والكوراكولى coracoles ويمكن اكتشاف ذلك عن طريق الكلمات وحدها .

ان ما يطلق عليه cantes de iday vuelta (جيئة وذهابا) وهى تلك الايقاعات الاسبانية التى انتقلت الى أمريكا ثم عادت فى وقت متأخر فى صيغة معدله مثل « الجواجيرا guajira » وهو صيغة محورة من ال punt de la Habana

أو الميلونجا milonga من الارجنتين قد أخفقت فى أن تتأصل فى الفلامنكو وانما تمكنت بمصاحبة اضافات معينة من الموسيقى الاسبانية الاقليمية أن تأخذ طريقها لكى تشكل جانبا خفيفا من الذخيرة الفنية مثل « الفاروكا » الجاليسية (٢١) Farruca وبالنسبة لأساليب الجوندو Jondo فربما كان لها تأثير ضئيل أو لا تأثير لها على الاطلاق فى أمريكا الاسبانية ٠

وهناك أمر يتطلب زيادة الى أعماقه ، الا وهو المساهمة الافريقية فى كلا الجانبين من المحيط الأطلسى ، ولكن من الصعوبة بمكان استخلاص ذلك من شلة التأثيرات التى تتشابك خيوطها ٠ من المؤكد أن اشبيلية كانت فى منتصف القرن السادس عشر سوقا هامة لتجارة الرقيق ، تلى مباشرة لشبونة التى ظلت محتفظة بقصب السبق حتى عام ١٦٤٠ ثم ومنذ البواكير الموغلة جدا فى تاريخ الفلامنكو ظلت اشبيلية وقادس أكبر الموانى التجارية مع الغرب ، وكان هناك مايقرب من ألف عبد فى أسبانيا حتى القرن السابع عشر وكان سوادهم من السود ، ولكن الى أى مدى وصلوا فى جلب موسيقاهم ورعايتها وتنميتها فهو أمر يكاد أن يستحيل الخوض فيه ، وعلى أى حال فقد قامت الكنيسة بعد فترة وجيزة بحماية هؤلاء السكان السود فى قادس والفت منهم الجمعيات الدينية التى كانت تتغنى بالفيلانسيكوس ٠ ومن ناحية أخرى فان الأتراك الذين كانوا يطوفون أرجاء المتوسط فى هذا الوقت كان لهم أيضا عبيدهم الذين كان بعضهم من أواسط أوروبا والبعض الآخر من الغجر ٠

ان الايقاع المتمايل المتغلغل فى أساليب الفلامنكو المختلفة ظل لايجاوز الاشارة الخفية وذلك لو قورن بالرومبا التى وردت من المسرح الكوبى ، وتعتبر الرومبا الفلامنكية rumba flamenca فى الحقيقة النموذج الأوحد للايقاع الأمريكى الذى اندمج تماما دون أن يفقد سمته المميزة ، وبالنسبة للتانجو فان تعقيد كل من ايقاعه وايقاعه المرتد وخطه اللحنى المرتجل ـ وهو ما يميز التانجو الاندلسى ـ قد جعلت الصلة بينه وبين التانجو الأرجنتينى تبدو ضئيلة جدا ، أما عن « التانجو الأمريكى » الذى شاهده البارون دافيلليه Davillier يرقص فى أسبانيا عام ١٨٦٢ فقد أخذ عن الزارزويلا zarzuela التى كانت ناجحة قبل ذلك ببضع سنوات ، وبينما يبدو التانجو الارجنتينى وكأنه أساسا أفريقى الأصل فان التانجو الاندلسى الذى يعتبر الى حد بعيد واحدا من أقوى الاعمدة التى ينهض عليها الفلامنكو لم يزل بعد مراوغا محيرا ، وكل ما يستطيع الانسان قوله أن الاحساس فيه أسبانى بشكل غامر ٠

ومن المشوق أن نتأمل فى الشبه بين الملحمة الأندلسية التى انتقلت عبر الارجوزة ـ وهى صورة من الصور الشعرية التى وضعها العرب قبل زمن الخلافة ـ والتى امتزجت بالرومانس (٢٢) romancero من ناحية الموضوع ، وعاودت الظهور لأهداف

(٢١) نسبة الى جاليسيا وهى مقاطعة أسبانية تقع الى الشمال من البرتغال ٠
(المترجم)

(٢٢) الرومانس قصة شعرية خيالية سادت فى القرون الوسطى وقوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو مغامرات الفروسية التى تنسم بالشهامة (المترجم) ٠

العرض فى الكوريدو أو الكوريدا corrido or corrida الخاصة بالغجر ، والكلمة مشتقة من letras corridas التى تعنى سلسلة من المقاطع الشعرية تتنابع فى تلقائية ودون آية لازمة • ومن المشابهات التى لشده مايمكن تبينه من علاقة بين الموضوعات وطريقة نظم الشعر فى الفلامنكو الأصـــيل وفيما بين الصيغة العربيـــة المعروفة بال jarchy as والتى أتت الى دائرة الضوء فى زمن لاحق نسبيا •

أما أصـــــول الكانت جـــوندو فهى فى الاندتشمـــــــــاس endechas أى الألحان الجنائزية أو فى البلانيديراس ـ بلاييراس planideras-playeras التى كانت تغنى فى الجنازات والمســيرات ، وقد كان من الشـــائع حتى وقت قريب أن يرقص الغجر عشية الأعياد • وهناك منشأ آخر يستدل عليه فى الشعر الكلاسى ، فالتوناس tonas قد تأسست على رباعيات الرومانس الثمانية المقاطع ، وان كانت فى بعض الاحيان تجنح الى الأبيات الخماسية والسباعية بالتبادل ، وهو ما تتميز به السيجويديللا كاستيلانا seguidilla castellana • أما الانديتشا ende chas فهى رباعية نموذجيه من ثلاثة أبيات ذات مقاطع سته والبيت الثالث ممتد ذو أحد عشر مقطعا وتعد ارهاصـــا بالسيجويريا siguiriya ، مع أن أول سيجويديللا كاستيلانا حقيقية كان البحر يتكرر فى البيت الثالث منتجا أحد عشر أو اثنى عشر مقطعا وقد عزيت الى فرانشسكو دى ييب Francisco de Yepes شقيق القديس جون اوف دى كروس st. John of the Cross الذى عاش فيما بين ١٥٤٠ ـ ١٦٠٧ م •

«En esta mi huerta
una Flor hallt
oh, bien de mi alma, oh, bien de mi Vlda !
Si a cogeré»

أما السولاريس soleares المتميز بالمقاطع الثلاثية فقد ارتبط بالشعر الفولكلورى الجاليسى المعروف بالروراس ruddas ، وهناك تطابقا قويا يمكن أن ينسدل على الجارتشياس jarchyas وسنستشهد هذه المرة بنماذج مقنعة مما وجد لدى سرفانتس •

«Echada esta la seuerta
Yo he de seguir mi camino
aunque me Ileve a la muerta».

وتتألف السوليرى Soleares عادة من أبيات ذات ثمانية مقاطع ، ومع ذلك تجنح أحيانا الى تسعة مقاطع ، أما السوليريا soleariya ـ التى لا تختلف عنها موسيقيا ـ فان البيت الاول مختصر الى خمسة مقاطع • وبطبيعة الحال فان كثيرا من السحر والأصالة فى الكوبلاس coplas يأتى من اللاقياسية فى الأوزان • وفى بعض الاحيان يكون البيت الواحد كافيا ، لو تم تكسيره وتكراره بمهارة كما هى الحال فى التانجو tangos والكانتيتا cantinas

ان « العصور المظلمة » التى جاء ذكرها فيما قبل تمتد من منتصف القرن السادس عشر الى منتصف القرن الثامن عشر ، وأول الاشارات الى مغن ــ مهما كان مشكوكا فيها ــ نجدها تشير الى تيولويس Ti louis من جيريز jerez فى نهاية القرن الثامن عشر ، وهى الفترة التى تتفق تقريبا مع صدور قوانين اطلاق الحريات التى أصدرها شارل الثالث • ومن المحتمل أنه كان يغنى التونا tonas والبلاد ballars ، والتونا هى الاسم النوعى الذى يعطى لكافة الاغانى التى تتبع خطا لحنيا حرا ، ومن ثم فهى تتضمن المارتينيتى martinetes والكارسيليرا carceleras وأغانى السجن • وفى بعض الأحايين كان يضاف اليها مقطع ختامى (تتقيلة) ذات سمة طقسية واضحة

«Si eso no es verdad
que Dios me mande lamuerté
si me la quiere mandar

وتروى احدى النوادر أن المارتينيتى ، مثله مثل الساتيا ، كان يغنى خارج السجون بلغة الغجر الأسبان المعروفة بالكالو caloوذلك لبعث الرسائل على ألحانها المحلقة وليس فقط بواسطة السجناء أنفسهم • وطبقا للتقاليد فقد كان هناك ثلاثة وثلاثون من ال tonas خلال سنوات حياة السيد المسيح ، والأربعة أو نحوها التى عاشت الى وقتنا هذا قديمة السمات وتتشابه فيما بينها ، والعناد عادة متسق مع تغييرات متكررة فى المفتاح ، ورغم انه يتسم بالتكرار الا أنه رصين يحتوى على القليل من التأثيرات الزخرفية ، وتدل بعض العناوين على لون بطولى أو وصفى • ويبدو من غير المحتمل أن تكون روح ال tonas الأخرى مختلفة على الرغم من أنه يبدو أن من السهل ادراك احتمال وجود قطع أخرى أقل حزنا وكآبة •

ولاغانى القصص الشعبى ballad لدى الغجر أسلوب مشابه لاسلوب ال tonas ، ولكننا لا نستطيع اعتبارها من الفلامنكو بشكل دقيق وذلك لسمتها القصصية الملموسة • وتغنى ال ballad غالبا فى الأعراس بايقاع السوليريس soleares وربما تأثرت بحورها بالألبوريا alborea ــ وهى أغانى الغجر ورقصاتهم فى حفلات الزفاف ــ التى تعد نوعا من الفيلانسيكو villancico والتى تكاد أن تماثل الباليرياس bulerias : وهو طراز يفترض انه قد نشأ عن السوليا Solea ، ومهما يكن فان التحريمات ــ من كل نوع ــ التى تحيط بكافة أغانى الطقوس قد جعلت من أدائها أمرا مصحوبا بالخطأ فى أغلب الأحيان ، لذلك فان المعتقدات الخرافية غالبا ما تمنع آداءها فى المناسبات غير المقدسة الأمر الذى يفسر لنا بلا شك أسباب ركودها النسبى الآن عن عمد تشجيع السياتا بصفة خاصة عن طريق المباريات •

ان أكثر الأغانى جدا ودرامية فى الذخيرة الفنية الحالية وأكثرها قدرة على التسامى بالمشاعر هى السيجويريا siguiriya ، ومن المقبول الآن بصفة عامة

فكرة انها قد نشأت عن احدى التونات a tona ، وهى تتطلب ايقاعا مركبا من اثنتى عشرة ضبطة ايقاع (ميزان) بمقياس ١ ٣ ٥ ٨ ١١ ١٢ وثلاث ضبطات مع كل نغمة ختام ، لجيتار مصاحب متلاحم عن قرب ٠

وهى تمتثل أيضا لتقاليد بعينها وجدت فى أماكن أخرى من البحر المتوسط (فى كامبانيا على سبيل المثال حيث توجد صلات تماثل بين أغنيات السجن ومراثى الجنازات) كتكسير الالقاء طبقا لنبرات التشديد على المقاطع ، وغالبا ما تقسم الكلمة الى مقطعين موسيقيين ، وخلال هذه التركيبة ، وبالرغم من التقليد المتبع ، فان الخط اللحنى يظل حرا ٠

ويستحضر هذا الى الذهن ملاحظات « بيلا بارتوك » عن الموسيقى الفولكلورية البلغارية والرومانية ، فبارتوك تعتبر الايقاع المركب مثل ٨/٥ أو ٢/٧ شيئا عاديا ، ولو تمت الآن منهجة بعض ال tonas من الاغانى الاسبانية فان أعمال الغجر تصبح مضاعفة ، أولا بنبذ الزمن الثنائى والثلاثى المعتاد والذى استهمنته بارتوك فى أوروبا الغربية ، محيين بذلك نوعا من Paralando rubato الطبيعية ، ثم التحرك نحو انعاش ايقاعاتها النشطة السالفة ، وبعبارة أخرى فان عراقة التونا ليست سوى شىء متكلف ومصنوع ، وفى الحقيقة فان فكرة المنهجة ليست مقبولة فى ظاهرها ولكن بالنسبة لتقليد لم يستقر فلا شىء يعتبر نهائيا ٠ وأن الايحاءات المختلفة يمكن استدعاؤها بواسطة لعب الالحان على نحو أسرع أو أبطأ ليس غير ، وفى كافة الأحوال فان الفكرة تعطى ادراكا ممتعا لعملية ال «aflamencamiento» الحالية وتظهر أن الحالات الرئيسية سردية لا متناسقه ٠

ان بعض السيجويريا siguirya المبكرة تبدو وكأنها تكون زوجا من التونا وضعتا معا فحسب ، وتدريجيا فقد أصبح المقطع الختامى coda الحزين نـوعا من الكاباليتا (٢٣) cabaletta (وتسمى ماتشو macho وهى مصممة بحيث تعطى نوعا من التأكيد النهائى أكثر منها عزفا متقنا يظل ينمو حتى الختام ٠

أما السيجويريا كامبيادا siguiriya cambiada ويطلق عليها أيضا الكامبيودى سيجويريا cambiode Siguiriya والتى تغنى بطبقة مختلفة عقب متتالية ، وتدل على نقلة مفاجئة الى مقطع جديد من اللحن أو الى أغنية أخرى تماما ٠ وبعض هـــذا الكامبيو cambios كان من القوة حتى أنه صار بعد فترة وجيزة أغنيات فى حد ذاتها ، والكابالى cabales ـ وهو كامبيو ينسب الى « سيلفيريو » وهو اندلسى سافر الى أمريكا وقادته رغبته فى العمل الى افتتاح مقهى غنائى café cantante وهو ذو ايقاع مرح مميز لا يخطئه الانسان ٠

أما السوليرى soleares فهو بسيط الى درجة مخادعة رغم أنه أكثر الاساليب كمالا ، فمسحته الغنائية تحتفى بكل مزاج مثل التانجو ، ويبدو أنه ظهر فى الأصل

---

(٢٣) الكاباليتا : لحن موسيقى مفعم ٠ بالحيوية يحتاج لبراعة فائقة فى ويستخدم كخاتمة للحن موسيقى او اغنية (المترجم) ٠

مصحوبا بالرقص • ان ظهور غناء المقاهى والقبول الاجتماعى الكبير للغجر قد أدى الى استيعاب الكانتينا cantinas وهضمها (بما فى ذلك الأليجريا alegrias والفندانجو Fandangos الخاص بالمناطق الساحلية خلف مدينة قادس ، وهى أنواع لطفت من حدة التوتر والشد الكامنين فى الكانتى جوندو cante jondo ، ومع تصاعد شعبية كل من الملاجوينـا ، والجرانينـا granainas ، وأغانى الشوق levante songs وهى صيغة من صيغ الفاندانجو ، ويشيع فيها جميعا الحزن النابع من الحنين الى الماضى فان هذه الأساليب ربما نكون قد انقسمت فى الغالب الى السيريا seria والبفا buffa

لقد كانت هناك محاولات حدسية مختلفة لتصنيف هذه الأساليب خلال : الكانتى شيكو ـ الكانتى جرانـدى canto chico — cante grande ، معيدين الى الأذهـان الجيتيروشيكو genero chico الذى ينتمى الى أوبرا الزارزويللا (٢٤) zarzuela والكانتى جيتانو الاندلسى cante gitano--andalus الأحدث عهدا ، والتمييز الأخير يحدد الفرق فى المرونة فيما بين أساليب الشرق والغرب السابق الاشارة اليه •

وتتخذ الأساليب الغجرية أشكالا مختلفة مفسحة المجال للارتجال من خلال اطار عام محدد دون تغرير بروح الأسلوب أو تغيير فى ميزانه ، وان الأغانى التى تتفرع عن الأغانى الفولكلورية الأندلسية والتآليف الخاصة بالمسرح وواحدة أو اثنتين من القطع المستقلة ذات الخط اللحنى الثابت ، لا تتيح سوى فرصة ضئيلة للابداع فيما يجاوز التعبير الصرف ، ومع ذلك ، فان بعض الفنانين العظام قد نجحوا فى أن يتركوا خاتمهم على هذه الاساليب أيضا ، وفى الجملة فان المغنين من غير الغجر ينزعون الى أن يبقوا فى نطاق الأغانى المتساوقة النغمات حتى وان كانت تتطلب التزاما شخصيا أقل • وبالنسبة لأغانى المغنين miners فهى فى صميم الموضوع ، فمن العمال الكثيرين الذين تم اختيارهم لتشغيل المناجم فى ليفانتى Levante ، جاء البعض من الاندلس السفلى ومن ثم فان الاساليب المحلية المتمثلة فى الفاندانجو والتارنتا taranta والكارتاجينيرا cartageneras قد أثريت بصـور شتى خـلال التذمر الشهير الذى يمكن أن يصطلح على أنه أول احتجاج حقيقى فى تاريخ الفلامنكو والذى أعقب العصيان الذى احتدم فى عامى ١٨٩٨ م و ١٩١٦ م •

ان الفلامنكو المبكر كان دون مصاحبة موسيقية ، على نحو النقر على المنضدة أو الارض أو ضبط الميزان بعصا ، كما يغنى ـ أو كما يجب أن يغنى ـ المارتينيتى marinete حتى اليوم • أما مصاحبة الجيتار للاساليب الرصينة فقد دخل فى زمن لاحق ولعله جاء كنظير للمشاركات الاحترافية التى أخذت تزداد فى أساليب الأعياد ، كهتاف التقدير jaleo التصفيق castanets وطرقعة الاصـابع pitos والصنوج castanets فى بعض الرقصـات • ولعـل عـادة غناء البلانتى

---

(٢٤) أوبرا أسبانية ذات موضوع فكاهى وسميت بذلك نسبة الى مكان بهذا الاسم بالقرب من مدريد حيث كان أول ظهورها • (المترجم)

(فى مقدمة المسرح) والباترا (كخليفة للرقصات) كانت تقليدا غجريا قديما ، وأن مناظر للكانتى بارا اسكيوتشار cante para escuchr (للاصغاء اليه) والكانتى بارا بايلار cnte para bail ar (لكى يرقص) نجدها فى المجر فى أغانى الغجر البطيئة المسماه بالباجاتو ballgato وفى أغانى الرقصات السريعة التى تتكسر فيها الكلمات ـ ان وجدت ـ الى مقاطع غير واضحة ، تتلاشى كلية فى معظم الأحوال ، ويقوم الغجر المجريون بتقليد المصاحبات الموسيقية بأنفسهم •

وعن التركيبة ، سواء أكانت أغنية فردية أم رقصة فردية أم عزفا منفردا على الجيتار ، فتتألف من ثلاثة أجزاء : الترسيو tersios وهو غالبا ما يتكرر ولا يتوافق بالضرورة مع قصيدة شعرية ، وقد يبدأ الرسيو بآى ay أو كويجيو quejio (شكوى) فى الأغانى التى يشيع فيها الحزن ، أو بمدخل ناشط مفعم بالحيوية فى بعضها الآخر ، ويقصد بالآى فى البداية السماح للمغنى بالتحمية (التسخين) التمبلارسى templarsee ، وفى الوسط كاشارة بالعودة الى البداية أو التنبيه الى نقلة جديدة وفى الختام لصنع خاتمة مرضية جماليا وعاطفيا ، أما المهارات الصوتية الأخرى فتتأتى من الفبيراتو vibratos (٢٥) والمليسما melisma (٢٦) وهكذا • والملح الرئيسى يكمن فى وقف الصوت أو تكسيره بتغيير الطبقة وهو مايسمى بالجيبيو jibio وهو تعبير مصطنع يرمز الى المكابدة الانسانية والقنوط والأمل ، والقاعدة الذهبية هى أن كل شىء لابد أن يكون عضويا وليس زخرفة خالصة تماما ، والفنان المجيد هو من يحقق اقترابا بين التفجع والرثاء المكتسب بالممارسة والصياح من نباط القلب •

ويعتبر الكثيرون وليس السائحون وحدهم ، أن الرقص واحد من أهم عناصر الجاذبية فى الفلامنكو رغم أن الصقل التقنى اللازم للعروض الجماهيرية قد جعلت منه عنصرا اضافيا أكثر منه لب الفن وجوهره ، ولقد قامت الاحتفالات والمسيرات الدينية ابان القرون الوسطى بمزج الفنون الفولكلورية بالصيغ الفنية الأخرى ، وان رقصا من هذا الطراز لم يزل قائما حتى اليوم متمثلا فى ال seises التى تؤدى بواسطة الأطفال المنشدين بالكاتدرائيات فى مدينة اشبيلية خلال الاسبوع المقدس فى عيد الجسد وفى عيد رفع مريم العذراء ، كما ترقص السيفيلانا sevillanas الآن من بيت لبيت فى عيد cruses de mayo الذى يقام فى الثالث من مايو ؛ وحتى فى ساكرومونتى sacromonte يقوم الأطفال بشكل ثابت بالتعرف على آثار رقصات الغجر عن طريق فرد كانت له صلة فى يوم ما بالمسرح ، والشىء الذى لايمكن انكاره أنه فى مناسبات خاصة ، أو على غير توقع فى أحد الاسواق أو المعارض وفى وقت متأخر من الليل أحرز الفلامنكو شيئا من وثوقه وفوريته ولكن هذا يعتبر استثناء وليس بقاعدة •

---

(٢٥) تعنى الارتعاشات التى تضفى على الصوت المغنى أو على الموسيقى الصادرة عن احدى الآلات لاضفاء جو من الدفء أو التعبيرية وهى تتألف من تنويعات خفيفة وسريعة تضفى على طبقات الصوت أو درجات النغم • (المترجم) •

(٢٦) مجموعة من الأنغام تؤدى فى مقطع واحد فى الأغانى البسيطة • (المترجم)

وعندما تتحول بعض المصطلحات مثل chico وجراندى grande الى الرقص فانها تأخذ معنى اضــافيا يختلف قليلا ، فمن الصعب أن نطلق كلمة شـــيكو على الاليجريا alegrias أو الفرديالى verdiales أو السيفيللانا sevilanas المعدة للرقص ، ان النغمات الاضافية الرشيقة ذات تقليدية أصيلة غير مكتسبة تضفى على الموسيقى قواما مؤكدا ٠

ان أفضل تحديد مقنع للرقص حتى الآن ـ فيما بعد الحيتانو الشامل والجيتانو الاندلسى ـ يتألف من ثلاثة : الجوندو jondo والصنوج pallilos والرقص المسرحى المختلط ، وتبز رقصات الجوندو غيرها من الرقصات بجدها ورزانتهــا ، وبافتصادها فى الحركة ، ويتركز تعبيرها فى الاذرع والأيدى أو هز أسـفل الخصر (الزاباتيدو Zapateado ، وهى نادرا ما تعد سلفا ، والاشكال تعتمد فحسب على قواعد تشكيلية معنية ، انها فردية وشخصية وتكاد ألا تحتاج حتى لتذكرة الجيتار ، وكأن الراقص فى حوار مع نفسه لايصغى فيه لشىء الا لوقع كعبيه (taconeo) على النقيض تماما من رقصات الصنوج السعيدة الصريحة ، وفى بعض الاحيان يعطى الاعتماد الكبير على وحى اللحظة والهامها انطبــاعا بانعـدام الهدف ، ولكن الحاجة الى مؤازرة الحركة المسرحية يكون لها أثرها فى اجتنـــاب مخاطر الابتكارات الشديدة الذاتية Narcissistic invention

واجمالا فان رقصات الخوندو التى نعرفها قد وصلت الى حالتها الراهنة متأخرة عن أغانيه بعض الشىء ، وأكثرها حداثة الأعمال المسرحية لانطونيو من المارتينيتى ، ولقد أشار كل من سرفانتس وكوفيدو Quevedo الى الزاباتيدو ولكنها لم تحتل مكان الصــــدارة الا بعد أن تم تبسيطها وتقريبها للجماهير فى القرن التاسع عشر بواسطة اثنين من قدامى الراقصين المحترفين el Ras pao وميراسييلوس Miracielos أما السوليا Sole'a فقد تم تقديمها فى العصر الذهبى بواســـطة لاميجورانا La Mejorana وهى أم باستورا امبريو العظيم pastora Imperio الذى مات منذ ســنتين ٠

أما السيجوريا siguriya فقد قدمت لأول مرة فى القرن العشرين بواسطة الراقص فيسنتى اسكيوديرو Vicente Escudero وهو غجرى من قشتالة ٠

وبالنسبة لرقصات الصنوج فهى ثنائية فى الغالب وتشكل جانبا من التراث الأندلسى ، وتنسجم مع الأغانى التى تحمل نفس الاسم ، وهى لاتقدم الا فرصة ضئيلة للتجديد أو لا فرصة على الاطلاق ٠

وبالرغم من الظهور المتأخر للجيتار ، فقد استطاعت أن تحقق حضورا سريعا عن طريق فرص التجريب التى اتيحت لها من خلال النجاح الذى حققته مقاهى الغناء ، وقد قال لوركا ان الجيتار كان وراء ظهـور الكانتى جوندو ٠ وفى الحقيقة فان بين بعض السيجوريا Siguriya والسوليري soleares يوجد نوع من التكافل ،

كما لوَ أن كل فنان يعرف سلفا ما سيصنعه الآخر ـ كما فى الموسيقى الهندية ـ فكل تابع يعول على الأهمية المتعاظمة للكلمات • وتتميز الترسيو tercios بالراسجيو rasgueos فى بداية الارتجالات ونهايتها ، وبالباسيو paseos الذى يعطى النسق اللحنى tonality أو فكرته المهيمنة المتكررة التى تحت المغنى ، وعلى مستوى آخر فان تآلف نغماتها يسوق ايقـــاع الجيتار والايقـــاع المرتد للبالما palmas الى نوع منَ الانســـجام والتســـاوق مع الخط اللحنى ، أما الفالستيا Falsetas فتعى فواصل حالمة أو تنميات غنائية ، حسب الاسلوب •

وقد يــكون أكثر دقة أن نتحدث عن التوك جيتانــو toque jondo بدلا من التوك جوندو toque Jondo ، فالأداء الانفعالى المعتاد لدى الغجر يصعب جدا صوغه فى كلمات ولكن يمكن أن يقال أن اقصى الاهتمام يمنح للخاتمة ، وأساليبها يمكن ان توصف تقريبا بانها شحيحة قليلة العطاء مع فترات صمت معبرة ورنين فى القدرة الصوتية المنخفضة ، وان عازف جيتار ثرثار لكفيل بافساد الكثير من التأثيرات •

ان العزف المنفرد على الجيتار ليس لديه ما يصـــنعه مع الفلامنــكو الاصـــيل الا القليل ، ويمكن اعتباره من وجوه عديدة بأنه قد تحرك متجاوزا الرقص المسرحى ، وهذا النوع من العروض يقلل من الحاجة الى الالتزام غير المشروط والوحدة ، ولكنه من ناحية أخرى يساعد على استخلاص الجمال المجرد من الفكرة الرئيسية ، ولقد كانت تجارب بعض عازفى الجيتار المجدين مثمرة الى أبعد حد ، ويتوقف المستقبل على المدى الذى يستطيعون بلوغه وهم يحملون مصادر الهامهم دون بلوغ شىء مهجن خال من المعنى • ومن المثالى أن تنجح الجيتار فى تقديم تآلفات نغمية عميقة شـــديدة الغور ، وعليها فى الوقت نفسه الا تفقد صفتها المميزة فى التعليق على الحياة ، وان الانسان ليعجب ، وربما كان عليه أن يفكر فى أسباب حلول الآلات محل الصوت فى الموسيقى الفلكلورية فى الغالب الأعم ؟ وأن تطوير التقليــد ربما ترك كلية لقيثــار منفــرد بالرغم من ذلك •

اذن ما الذى يصنع الفلامنكو فى الواقع ؟ ، ولماذا ينجح أحد أساليبها فى أن يكون مقنعا بينما يفشل الآخر ؟ ، ولماذا تكاد تقريبا وعلى نحو ثابت أن تكون عروض الغجر أكثر غناء فى المعنى من تلك التى تقدم بواسطة غير الغجر مهما تكن رائعة ؟ ان القواعد التكنيكية مشتركة لدى الجميع ، ومن الواضـــح أن زريـاب قد كشف للمغنين سبل التحكم فى أصواتهم ، ومن المؤكد أن الحبال الصوتية فى الفلامنكو لابد وان تكون مشدودة ، واذا عرض الصوت كما لو كان غناء فى حفل concert singing فان سمات القطعة سوف تضيع ، كما أن خامة الصوت يتم تقديرها بطريقة مختلفة ، فعلى مدى فترة طويلة من الزمن كان التقدير للصوت الأجش المبحوح ـ الذى يسمى افيلا afilla نسبة الى معنى معروف للتراث هو El Filo الى درجة أنه كان كثيرا ما تتم رعايته وصقله بواسطة الكحول • كما أن الإنتقال من مقطع لآخر كان يفتتح باســتهلاك مندفع وصـــوت باك ان النغمــات الشـــرقية يتم إحـرازها ـ

عن غير قصد ــ بالاخفاق المتعمد فى عمل نغمة كاملة ، وبواسطة الجليساندى gissandi وهو خلق ظلال أكثر دقة من أنغام الجيتار الدقيقة بالغة الصغر .
أما الاصوات عالية الطبقة فكانت تعد غير مناسبة بالمرة ، حتى ظهور دون انطونيو تشاكون Don Antonio Chacon الذى تمكن من تخطى هذه الصعوبة ، وقام بتحويل وزخرفة الكثير مما كان يعد حتى هذا الوقت أساليب رخيمة أو خالية من النكهة لاتشوق ، كذلك قدم الكثير من ابداعاته الخاصة . ان ذوقه الطبيعى المتفوق قد منعه من المجازفة كثيرا فى أنواع معينة من أساليب الجوندو ، ومهما يكن فان الثورة الحقيقية انما جاءت مع تفسيرات ــ بمعنى ابراز معانى القطع الموسيقية بواسطة العزف أو الغناء ــ مانويل تور Manue Torre الذى استخدم الصوت الطبيعى أو الصدرى الذى كثف الشعور بالأغنية على نحو يثير الخيال ، وتجنح الاصوات النسائية لأن تكون موسيقية ذات رنين Facil ، مثل صوت لاباكويرا دى جيرنر La Raquerade Jerez ، ولكن باستورا بافون Paastora Pavon ــ التى تعتبر ماريا كالاس Maria Gallas الفلامنكو ــ التى اشتهرت باسم La Nina de Los Peines بسبب الامشاط الجميلة التى كانت تضعها فقد كانت تمتلك صوتا مخمليا غنيا يسمى redonda وهو صوت الفلامنكو بحق ودون منازع .

ويعتمد الفن ومصداقيته على تنضيد المغنى أو حسن تركيبه للترسيو tercios والملسما melisma والجيبيو jipios ، وعلى مقدرته فى غناء ال pordrecho الذى يعزز المزاج بالرغم من تغيير الطبقات ، وعلى مقدار تعرفه على الكلمات ، كل هذا مرتبط باستعداد طبيعى للارتجال ــ الذى هو علامة الفنان الصادق ــ كفيل بخلق الاثارة أو الهزة التى تطلق عليها كلمة دويندى duende وهى حالة قريبة جدا من الطرب العربى أو البهاف bhaav الهندى التى تثير الخيال وانما فى عالم أرضى غير مجنح . وربما كانت مجرد ومضة سريعة تؤثر فى جزء قليل من كل ، ولكنها لابد وأن ترتفع به الى ذرى رفيعة ، وعندما تكون الهاماته موفقة ، فلن يكون من المبالغة القول بأنه قد حقق نوعا من التطهير catharsis عوضا آخر للمأزق الانسانى . ولعل هذا هو السبب فى أن الكثيرين من المغنين فى الزمن السالف كانوا أكثر قدرة على اثارة المشاعر وتحريكها .

وفى أعقاب الصورة الرمزية التى صنعها تيو لويس Tio luis وقوانين اطلاق الحريات ، فان فرص الاتصال والتبادل ظهرت فجأة عن طريق الحروب النابليونية ؛ وسجلت أسماء كثيرة خلال الفترة منذ ١٨٠٠ م الى ١٨٤٢ بعدما افتتحت أول المقاهى الغنائية ، وأصبح الفلامنكو أحد الملامح الرئيسية فى الاندلس ، وفى هذا الوقت أيضا استأنفت اشبيلية حياتها الموسيقية الحافلة كمركز للاوبرا والباليه ، واجتذبت اسبانيا وهى تركب مد الرومانسية الكثير من موضوعات الرحالة والغجر ــ كما حدث فى كل مكان آخر فى أوروبا ــ حيث تبناها المؤلفون الموسيقيون والمنتجون فى حماس شديد .

وهناك صورة شخصية (بورترية) للراقصة بيترا كامارا Petra Camara التي اشتهرت بالجالو jaloes والكاتشوتشا cachuchas — للفنان تنساسيريو chasseriau ، معروضة في صالة عرض الآثار الفنية ببودابست ، ومهما يكن فيبدو أن هناك أساسا ضئيلا لوجهة النظر القائلة أن البل كانتو bel canto قد أثر في تطور الفلامنكو • واقصى ما يستطيع المرء أن يقوله هو أن بعض التأنق أو التكلف الصوتي يذكر بأوبرا الباروك ، التي تظهر وكأن منابعها تكمن في الموسيقى الكنيسة كما هو الشأن في الفيلانسيكو villancicos • وقد بقيت اسرار الفن الحقيقية في أيدي قلة من العائلات الغجرية حتى بدايات العصر الذهبي عام ١٨٦٠م• وبطبيعة الحال فان مقاهي الغناء قد اجتذبت الغجر لما قدمته لهم من أسلوب في العيش يتفق مع حبهم للاستقلالية والتعويل على النفس ، ويتناسب مع عزوفهم عن اقحام أنفسهم في أي أمر يجاوز مهاراتهم التقليدية ، وقد اتسمت هذه الفترة أيضا باختلاط واضح في القيم الجمالية ، فقد قام الغجر بتكييف وتعديل أساليب الموسيقى الفولكلور الاسبانية ،، واقتحم البايو payos (غير الغجر) المعترك أيضا كمحترفين، وغالبا ما كانوا يفجرون من أساليبهم، وبدت الأوقات سعيدة هانئة عندما لم تكن هناك أية خصومة • فنية ، وأدخلت تنقيات لا حصر لها ، وأبدعت الكثير من الأغنيات الجديدة تماما ، وهكذا تسمت الاشكال الكثيرة المختلفة للطرز الأساسية باسماء من استهلوها ، واذا نظرنا في تلك المتاهة التي لم تزل باقية من أساليب الفلامنكو فان المرء ليتساءل كم من أخرى قد فقدت ، ان التقاليد غير المدونة التي انحدرت بالذاكرة لابد وأن تكون محافظة في البناء والايقاع ، واقدم الأغاني هي أكثرها جمالا غالبا ، أما الأقل جمالا أو صقلا فقد تم التخلص منها عن طريق الانتقاء الطبيعي خلال دورة الزمن ، ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن الاغاني الجديدة قليلة الجودة ولكن من الانصاف القول أن الاغاني قليلة الجودة غالبا ما تكون جديدة •

ولقد اتبعت الكلمات تطورا مشابها، وفي الجملة فان موضوعات الغجر واقعية ، حصينة عاقلة أكثر منها فلسفية ، مرحة ، ومن حين لآخر مخيفة مرعبة أو خبيثة حاقدة ، وقد شجع الارتجال الفوري الكثير من الاشارات ذات العلاقة بالاحداث الجارية ، وكنتيجة لوجودهم المزعزع غير المستقر فقد حافظ الغجر في الأندلس السفلى على سمات الحياة البدوية : المتمثلة في التكيف السهل مع الظروف السائدة ، والاحساس الغريزي بالفرصة المواتية ، والرغبة في اشاعة البهجة عندما تكون اللحظة مناسبة ، وهكذا فان الأمان النسبي والانتظام في العروض الترفيهية في المقاهي بالاضافة الى رغبتهم في أن يروقوا في أعين جماهير أعرض ، قد أثرت بطبيعة الحال في أسلوب التلمذة الحرفية وجردت الفن من خلفيته الاجتماعية • وبظهور التسجيلات في نهاية القرن فان الأساليب المنمقه أو تلك الأخاذة اللافتة للنظر من الناحية الخارجية السطحية قد اتيحت لها فرصا أوسع •

وقد بدأت المرحلة المسرحية حوالى عام ١٩١٣ م مستهلة فترة من التدهور استمرت حتى الحرب العالمية الثانية ، فقد كان لغلق الكثير من المناجم عام ١٩١٩ م

أثره فى افســـاد أســاليب هــذه المنــاطق ، وفى عام ١٩٢٢ حاول مانويل فاللا Manuel de Falla وفيدريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca علاج الأمور بتنظيم أول مؤتمر للكانتى جوندو فى غرناطة ، وكان خطؤهم المعروف بوجه عــام هو اسبتعاد المحترفين اذ وجدوا أنفسهم مضطرين الى تدريب المتبارين سلفا مسلمين بوجهة النظر الرومانسية التى ترى ان الفلامنكو ابداع فولكلورى تلقائى ابن لحظته ، وبعد ذلك بوقت قصير عقدت مباريات الغنـــاء والرقص المرتجلان فيما بين اشبيلية وقادس وذلك فى الكالا alcala وهى قرية بالقرب من اشبيلية بقصد الحفاظ على المنافسة الودية فيما بين المدينتين • أما الجانب الايجابى فى هذه العملية فى غرناطة فيتمثل على الأقل فى اغراء المثقفين بالنظر جديا الى الفن ، رغم أن الموقف بصورة عامة قد ظل دون تغيير بل أنه قــد تفاقم وازداد سوءا بسبب انتشـــار اوبرا الفلامنكو opera Famenca ، وظهر فنــانون مجيدون ولكنهم فشلوا فى تحقيق أى شـــهرة بين الجماهير ، وبمعنى آخر فان الفلامنكو الأصيل عاد سيرته الأولى الى ما يشبه السرية حيث اقتصرت رعايته على جموع معينة من الغجر كما كان الأمر فيما سلف ومن الفائزين بالجوائز فى غرناطة سنجد ديجو برموديز Diego Bermudez الذى قطع ١٧٣ كيلو مترا سيرا على الأقدام للاشتراك فى المسابقة ومانويل اوريتجا Manuel Orteg وكان فى الرابعة عشرة من عمره فى ذلك الوقت وكلاهما ينتمى الى عائلات غجرية قديمة •

وفى الحقيقة فان الغجر يرقصون ويغنون لبعضهم البعض أو للهواة المولعين الذين يعرفونهم ويجلونهم ولكنهم لا يعطون افضل ما لديهم فى العروض الجماهيرية ، وتبعا لذلك فانه حتى فى الأزمنة التى يخبو فيها توهج هذا الفن فستظل الفرصـــة سانحة لأن يظل حيا طالما بقوا هم أحياء ولقد كتب أحد الأمريكيين ممن زاروا اسبانيا عام ١٩٢٩ م قائلا :

« كنت حالا فى اشبيلية خلال الاسبوع المقدس وقد رفض ثلاثة من أفضـــل المغنين مبالغ كبيرة لكى يغنوا الســاتيا saeta فى شرفات الأندية والمســـاكن الخاصة ، فالغناء لدى الغجرى أو الأندلسى غالبا ما يكون احتفالا كالمراسم ، وحاجة داخلية ومصدر سرور وبهجة • ان مانويل تور Manuel Torre هذا الغجرى الأمى الذى يعيش فى حى الفقراء فى اشبيلية لا يمارس فنه مطلقا من أجل المال ما لم يكن فى مزاجه وما لم يدرك أن السامع جدير بذلك ، وأغنيته أيضا مقدسة »

وقد ظهرت علامات اهتمام جديد فى تواليات سريعة خلال الخمسينات من هذا القرن بعقد أول مؤتمر للغناء فى قرطبة عام ١٩٥٦ (الذى يعقد الآن كل ثلاث سنوات) وظهور أول مجموعة مسجلة ، وتأسيس اكاديمية الدراسات الفلامنكية فى جيريز والهامات انطونيو فرناندو ديازت Antonio Fernandez Diaz وفوسفوريتو Fosforito الذى فاز بجميع الجوائز الرئيسية فى قرطبة ، وانتشار نوادى الهواه المعروفة باسم البينا penas والتى أخذت تزدهر فى اضطراد منذ ذلك الحين •• حتى وجد ناديان أحيانا فى بعض القرى ، وأصبحت المهرجانات تعقد فى كل أرجاء الأندلس

فى صيف كل عام ويتصادف وجودها عادة مع وجود الاسواق أو المعارض المحلية التى تمولها البلديات ، كما يزداد يوما بعد يوم مساحة ما تخصصه البرامج الاذاعية والتليفزيونية لهذا الفن ٠

وفى السنوات القليلة الأخيرة حاول بعض الفنانين استخدام الفلامنكو كأداة لتحقيق مآرب سياسية أو لتأكيد الذات الاقليمية ، ولم يزل حتى وقت أكثر حداثة بوقا للحركات الاجتماعية المنظمة ، ولكافة نواحى ما يشكل روح العصر ، ولا شك أن فى ذلك اضافة للانفعال العام ، ولكن مهما كان تعاطف المرء ، فلن يسعه الا أن يكون على وعى بذلك التناقض الجمالى بين الشكل والمضمون ، وهناك قدر كبير من الاختلاف فيما بين الاحساس المأساوى بالحياة المتأصل فى كل أساليب الفلامنكو وبين السياسة الحزبية التى تعلن هذه الأيام ، ان الاستسلام الحزين حتى فى احتجاجات المعدين تستكين لدوافع أكثر تعقيدا من المزاعم القائمة على الظروف المادية ٠

ان الموقف الراهن يبدو وكأنه حماس لم يسبق له نظير مقرون بافتقار غريب للابداع بمعنى هذه الكلمة فى العصر الذهبى ، حقا ان تلك المهرجانات تفيد فى الحفاظ على روح المنافسة واذكائها ٠ ولكن عندما تكون الاعتمادات نهبا للظروف أو تحت رحمتها فان جمهرة عريضة من السامعين لا بد وان تتجه نحو العكوف فى منازلها ، ان هذا الهادى الغنى أو الأرعن الذى يود أن ينفق مبالغ ضخمة فى احدى السهرات مع بعض الفنانين من اختياره لم يختف تماما بعد ، وكذلك الفنان المستعد لأن يدمر صحته وأماله بأن يغنى طول الليل فى جو من الدخان والكحول لمجرد أن اللحظة مناسبة لم يختف تماما هو الآخر مثل فرناندو تيرموتو Fernando Terremoto الذى مات منذ شهرين مضيا وكان واحدا من أبدع أصوات الجوندو التى وجدت ، وبالنسبة للشخص العادى فلم تزل هناك فرص ضئيلة جدا للاستمتاع بشىء أصيل ٠

وبدون الغجر فى ذلك المثلث الذى تشكله مدن كاريس وروندا واشبيلية والذى تتوسطة جيريز لما كان هناك فلامنكو ولكن من المؤكد بنفس القدر أن الغجر وحدهم ما كانوا بكافين كما يقول انطونيو مايرنيا Antonio Mairena

«el carte, el baile y el toque nacen re un ambiente»

بمعنى « اذا كانت التربة صالحة والمخصبات مناسبة فسوف تزدهر البذور » وفى رأيه أن المخصبات هى اسهام الغجر ، وهى وجهة نظر غالبا ما تثير الاستياء للأسف الشديد ٠

ولدى الفلامنكو كل شىء للفوز به من كونه محل اعجاب وتقدير حسب مسوغات نابعة منه فى ذاته ومع ذلك فان الفنانين الحقيقيين يميلون لأن ينظر اليهم من خلال البحث عن شىء خيالى الى حد بعيد وكما يقول مايرنيا « ان الناس سيواصلون فى عناء تمشيط الأندلس موجهين مشاعلهم أسفل الصخور وخلف الشجيرات بحثا عن الأغانى » ان ال Duende ليست شيئا ماديا ملموسا ولا يمكن تلقينها من خلال منهج فهى ليست شيئا فى المتناول ، وأساسا فهى أحد أشكال الاتصال التى لا يدركها الكثيرون أو على الاصح كما يقول بيكاسو « اننى لا أبحث وانما أجد » ٠

ولعل من التفكير السابق لأوانه جدا أن نقول أن الفلامنكو سوف ينحسر مرة أخرى بسبب محاولة تنقية لغته واسلوبه حتى لو كانت لحماية حيويته كفن ، وفى المؤتمر التاسع للفلامنكو الذى انعقد فى الميريا Almeria عام ١٩٨١ تمت الموافقة على أن تجديدا من نوع معين ضرورى لاجتناب التهديد المزدوج لكل من الروح الاكاديمى والروح التجارية سواء بسواء .

وفيما اذا كان من الممكن أن ينتقل هذا التقليد الى أجيال أكثر ابداعا ، والى جماهير من النظارة الحسنه التمييز من عدمه فهو أمر يرتهن كثيرا بقدرة الغجر على المحافظة على سلامته وكماله كما فعلوا فى الماضى بأكثر مما فعل غيرهم من الناس .

وهناك انسياق خطير للابتعاد عن « صنع الموسيقى » رغم أن التسجيلات لن تحل أبدا محل المعرفة عن طريق أستاذ ، كما أن التسجيلات تخلق نوعا من التوقع الزائف ، وتحكى احدى النوادر كيف أن انطونيو مايرنيا ينصت الى جوان تاليجا Juan Talega لبضع ساعات ثم يضرب برأسه الارض اذا لم يستقبلها بالشكل الجيد أو الطريقة الصحيحة ، فى حين أن جوزيه مينيسى Juse Menese وهو بايو (ليس غجريا) لفت أنظار الناس ، وجد نفسه بعد فترة قصيرة حرا فى أن يغنى فى قريته فكل من التربة والمخصب قد صارا فاسدين فى وقت جعلت فيه الاوضاع الاجتماعية الحديثة الكثير من الشباب ينظرون الى الفلامنكو وكأنه ينتظم شيئا شعروا المحافظة على سلامته وكماله كما فعلوا فى الماضى بأكثر مما فعل غيرهم من الناس .

وربما يكون من المحزن أن يعترف المرء أن الفلامنكو ليس أكثر غجرية منه هنديا أو يهوديا أو عربيا وحتى عتاقته فهى محل شك ، وكظاهرة ثقافية فهو أندلسى نسبه الغجر لأنفسهم ونضدوه على نحو فريد ربقدر من تكثيف المشاعر لايضاهى .

ويقول مانويل تور أن كل ما هو ذو أصوات سوداء sonidas negros
له اثارته وطربه ، والاصوات السوداء كانت أحزانا سوداء penas négras
أما عن هؤلاء الذين يمكنهم سماعها فسيكونون هناك دائما .

مركز مطبوعات اليونسكو

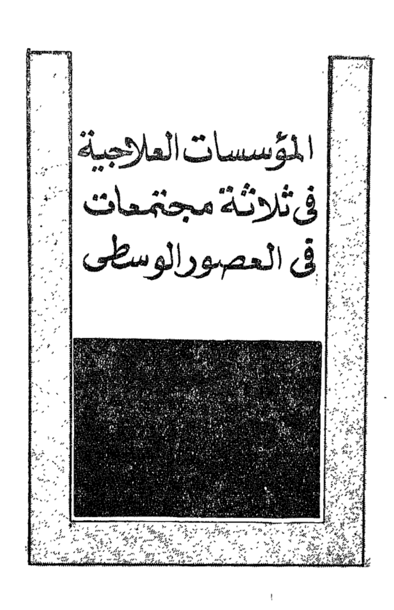
يقدم إضافة إلى المكتبة العربية
ومساهمة في إثراء الفكر العربي

- مجلة رسالة اليونسكو
- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
- مجلة مستقبل التربية
- مجلة اليونسكو للمعلومات والمكتبات والأرشيف
- مجلة (ديوجين)
- مجلة العلم والمجتمع

هي مجموعة من المجلات التي تصدرها هيئة اليونسكو بلغاتها الدولية.

تصدر طبعاتها العربية ويقوم بنقلها إلى العربية نخبة متخصصة من الأساتذة العرب.

تصدر الطبعة العربية بالاتفاق مع الشعبة القومية لليونسكو وبمعاونة الشعب القومية العربية ووزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.



من المعروف أن المجتمعات الثلاثة فى العصور الوسطى ـ وهى المجتمع البيزنطى ، والمجتمع المسيحى اللاتينى ، والمجتمع الاسلامى ـ سلكت طرقا مختلفة فى تطبيق مبادىء الخير والاحسان التى دعت اليها دياناتها الخاصة . وتعكس هذه الطرق مختلف القيم الدينية التى سادت فى هذه المجتمعات ، وأدت الى اختلاف مستواها من حيث التطور المادى والعقلى (١) ، اذ دعت كل هذه المجتمعات الثلاثة الى تخفيف آلام البشرية ، وبخاصة رعاية المرضى ، باعتبار ذلك واجبا دينيا يتحتم أداؤه ، وأقامت كل هذه المجتمعات الثلاثة دورا خاصة لتحقيق هذا الغرض الدينى . غير أن هذه المؤسسات المختلفة التى تناظر المستشفيات الحديثة ـ وهى النوسوكوميون فى بيزنطة ، والهوسبتال فى أوربا ، والمارستان فى الاسلام ـ اختلفت اختلافا بينا من حيث التنظيم والادارة ، ومن حيث المرضى الذين يعالجون فيها ، ومن حيث الهدف النهائى منها . ولذلك تكشف لنا المقارنة بين هذه المؤسسات الاجتماعية عن أوجه الاختلاف بين المسيحية والاسلام فى تطبيق مبادىء الخير والاحسان خلال العصور الوسطى .

بقلم : وليام د. جونز

دكتوراه من جامعة هارفارد عام ١٩٥٨ أستاذ التاريخ بجامعة تنوهامبشير دورهان ، مؤلف لعديد من الكتب التاريخية ٠

ترجمة : أمين محمود الشريف

عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، رئيس مشروع الألف كتاب بوزارة التعليم سابقا ٠

ولم يقدم الأغارقة والرومان القدامى نموذجا واضحا للمستشفيات العامة التى تعالج المرضى بالمجان ، اذ لم تكن معابد أسكلبيوس التى كان المرضى يترددون عليها طمعا فى شفاء أمراضهم بقوة خارقة للعادة ، كما لم تكن الدور الخاصة أو العسكرية التى أنشئت لعلاج الأرقاء أو المرضى والجرحى من الجنود ، سوى مصحات لتمريض فئات خاصة من الناس (٢) ٠ أما النموذج الأول للمستشفيات الحديثة الذى ظهر فى الشرق المسيحى ثم انتشر فى أوربا الرومانية فقد أنشىء على يد الأتقياء من المسيحيين القدامى الذين كانوا ينظرون الى تخفيف آلام المرضى والمحتاجين ، و « استضافة » الحجاج والمسافرين ، على أنه ضرب من القربات وصالح الأعمال(٣)٠ وكانت هذه المشروعات الخاصة التى تمثل محاولة من جانب أصحابها للتأسى بالسيد المسيح فى اظهار الرحمة بالضعفاء ، والتقرب الى الله بالاحسان الى العجزة والفقراء ، وقفا على أهل البر والخير من أفراد المسيحيين والشمامسة من رجال الدين ٠ واستمرت هذه المشروعات حتى انتهى عهد اضطهاد المسيحيين فى حكم قسطنطين ٠ فلما كان

القرن الرابع الميلادى آقام المسيحيون الشرقيون عددا من المؤسسات لمساعدة الفقراء والمرضى ولم تكن هذه المؤسسات القديمة متخصصة فى روادها وخدماتها ، بل كانت عبارة عن دور لايواء العجزة والمشردين من أفراد الجماعات المسيحية المحلية • ومن أقدم المؤسسات التى اشتهرت بتقديم الرعاية الطبية لمرضى مستشفى باسيلياس ، الذى أسس حوالى ٣٧٢ م نسبة للقديس باسيل فى بلدة قيصرية بمقاطعه كبادوكيا • وكان مستشفى باسيل الذى وصفه جريجورى نزيانزينوس ، بأنه « مدينة جديدة » وشاية للتقوى ، يعالج المرضى امتثالا لأمر الدين ويضم غرفا لايواء المسافرين والفقراء ، ويقدم رعاية طبية للمرضى (٤) • وما ان تولى القديس يوحنا فم الذهب ، منصب البطريركية فى ٣٩٨ م حتى أعاد تنظيم الكنيسة لتدبير المال اللازم لانشاء مستشفى لعلاج المرضى • والدليل على انتشار هذا النوع من المؤسسات فى الجزء الشرقى من الامبراطورية الرومانية ما بذله الامبراطور الوثنى جوليان من محاولات للقضاء على نفوذ المسيحية بين الجماهير . وذلك بتقليد المسيحيين فى تشجيع الاعمال الخيريه ، ومنها الاهتمام بهذه المؤسسات • وفى نهاية القرن الرابع الميلادى أسهمت سيدة روما المدعوة فابيولا — حسبما ذكره القديس جيروم أحد المعجبين بها — فى تشجيع مثل هذه الأعمال الخيرية بين المسيحيين فى الغرب فأسست مستشفى فى روما وتكية فى أوستيا • ولكن انشاء مثل هذه المؤسسات أصبح منتشرا فى الدولة الرومانية الشرقية حيث كانت الجماعات المسيحية أكبر عددا وأكثر ثروة • ففى عهد جوستنين أى فى القرن السادس الميلادى أنشئت المستشفيات فى الامبراطورية الرومانية الشرقية ، وتنوعت فيها الخدمات والرواد كما تنوعت أسماؤها من دور للمسنين ، الى ملاجىء للأيتام ، الى دور للتمريض ، الى منازل متعددة الأغراض • على أن التخصص الوظيفى لهذه المؤسسات لم يصبح كاملا بدليل أن بعض المؤسسات الخاصة التى وفرت الحد الأدنى من الرعاية الصحية قامت أيضا بوظيفة التكايافى ايواء الفقراء • وكانت السمة المشتركة بين هذه المؤسسات هو أصلها الدينى وانتمائها • وعلى الرغم من أن المستشفيات البيزنطية كانت تدار بصورة مستقلة بواسطة موظفين يعينهم الأسقف أو مؤسسها ، وعلى الرغم من تمتعها بشخصية جماعية مشتركة يرمز لها باتخاذ ختم مشترك . فانها ارتبطت دائما باحدى الكنائس أو أحد الأديرة ، وخضعت لاشراف الاسقف وحماية القانون •

وفى وسعنا أن نؤكد وجود عدد كبير من هذه المؤسسات فى الدولة البيزنطية ، ولكن المصادر لا تمدنا الا بنزر قليل من المعلومات عن طريقة تنظيمها وادارتها ، ومدى قدرتها على توفير العلاج الطبى للمرضى • ومن بين مستشفيات العصور الوسطى التى تحدثنا عنها الوثائق التاريخية الصحيحة والتى اشتهرت بحسن التنظيم ، ذلك المستشفى الذى أسسه الامبراطور يوحنا الثانى كومنوس وزوجته حوالى ١١٣٦ م كجزء من ديرهما العظيم المعروف باسم البانتوكريطر ، فى القسطنطينية (٥) • وجاء فى مرسوم تأسيسه أن المستشفى الملحق بدير البانتوكريطر يضم ٥٠ سريرا للمرضى موزعة على خمسة أجنحة متخصصة طبقا لنوع الخدمة الطبية التى يقدمها المستشفى ، وهى الجراحة وأمراض النساء أو فن التوليد ، والصرع والأمراض العقلية والرمد ،

والأمراض المعوية المعدية ، والأمراض العامة • وخصص سرير واحد فى كل جناح لحالات الطوارىء • ويقدم على ادارة المستشفى وتسيير شئونه هيئة من الأطباء المقيمين والممرضين والفنيين • وبالمستشفى عيادة خارجية ، وصيدلية لصرف الأدوية • ولكن أبرز سمات المستشفى هو تعليم فن الطب • ويلحق بالدير ملجأ للمسنين يسمح بقبولهم بالمستشفى بصفة مؤقتة كما يلحق به معبد صغير مخصص للمرضى وموظفى المستشفى • والحق أن الخدمات التى قدمها البانتوكريطر كانت شاملة وغير عادية لدرجة أن أحد المؤرخين وصفه بأنه مركز طبى •

والظاهر أن اقتران التعليم الطبى بمعالجة المرضى كما تدل على ذلك الأموال الموقوفة على تعليم الطب فى البانتوكريطر لم يكن من خصائص المستشفيات البيزنطية • ذلك بأننا لا نعرف الا القليل عن التعليم الطبى فى مستشفيات الدولة البيزنطية باستثناء البانتو كريطر والمستشفى التعليمى الشهير الذى أسسه النساطرة النصارى فى ايران ابان القرن السادس • ويبدو أن تعليم الطب فى البانتوكريطر تقرر بعد وفاة مؤسيسه • والدليل على ذلك أن ما نص عليه مرسوم انشائه من ضرورة قيام المعلمين بأداء وظيفتهم بذمة واخلاص يوحى بأنهم كانوا يتوقعون اهمال هذه الوظيفة بمرور الزمن • ويمكن القول بوجه عام أن التعليم الطبى البيزنطى الذى كان مبنيا على آراء أبقراط وجالينوس القديمة تركز فى الكنيسة والمدارس الملحقة بالأديرة كما تركز فى الجامعة البطريركية بالقسطنطينية ، وفى الأكاديمية الطبية الشهيرة بالاسكندرية (٦) حتى الفتح العربى لمصر • وعلى الرغم من أن الأطباء المبتدئين كانوا يتعلمون على يد زملائهم من كبار الأطباء ، وان الناجحين منهم كانوا يقومون بادارة بعض المستشفيات الخاصة ، فان التعليم الطبى الرسمى لم يكن فيما يبدو من الوظائف أو المسئوليات الروتينية فى المستشفيات البيزنطية • والحق أن الدافع لانشاء المستشفيات البيزنطية لم يكن هو التعليم ولا خدمة الانسانية ، بل كان على الأصح هو الدافع الدينى المحض • ذلك أن هذه المستشفيات نشأت على يد أهل التقوى والصلاح من النصارى بغية التكفير عن خطاياهم والتقرب الى الله بهذا العمل الخيرى المحض • والدليل على ذلك أن هذه المستشفيات كانت تعمل بالتعاون مع الكنائس والأديرة تحت رعاية السلطات الكنسية • وكانت الفائدة الوحيدة التى تعود على المحسنين ومن استفاد من احسانهم هى الشعور بالرضا والارتياح النفسى • وبهذا كانت هذه المستشفيات كما كانت الابتهالات والصلوات المقدمة للسيد المسيح والقديسين بل كان القربان المقدس نفسه مظهرا لروح العبادة عند المسيحيين الأرثوذكس الذين كانوا يرجون من وراء هذه الأعمال الصالحة مجرد الشعور بالرضا والراحة النفسية (٧) •

وأقدم ما عرفت من المؤسسات العلاجية التى جمعت بين تعليم الطب وعلاج المرضى فى مؤسسة واحدة هى ما أنشأه النساطرة النصارى بمدينة جنديشابور فى الجنوب الغربى من ايران على عهد الملك كسرى الساسانى ، ابان القرن السادس الميلادى • وتولى خريجو مدرسة الطب فى جنديشابور من السوريين والفرس نقل

التراث الاغريقي من الطب والأدوية الى العرب ، ونشروا فى أنحاء العالم الاسلامى نموذج المستشفى التعليمى الذى تعلموا فيه الطب (٨) • وكانت شهرتهم فى العالم الاسلامى ، كما كانت كلمة مارستان اوبيمارستان الفارسية التى أطلقها العرب على المستشفى دليلا على أهمية مدرسة جنديسابور فى تشجيع انشاء مؤسسات مماثلة فى ارجاء المشرق الاسلامى وفى شمال افريقيا • وظاهر ان الخليفة المأمون هو الذى بدأ هذه الصلة الفارسية بتعيينه الطبيب النسطورى جرجس ابن بختيشوع طبيبا للبلاط سنة ١٤٨ ـ ٤٩ هـ (٧٦٦ م) • وقويت هذه الصلة خلال الجيلين التاليين بتفوق ابن جرجس وحفيده ، والطبيب الملكى يوحنا بن ماسويه • والمعروف أن أقدم مستشفى أسسه المسلمون هو ما بناه الخليفة هارون الرشيد فى بغداد (١٧٠ ـ ٩٣ هـ /٧٧٦ ـ ٨٠٩ م) وزوده بخريجي مدرسة جنديشابور • وفى خلال العصر الذهبى للمارستان الاسلامى فى القرن الثالث الهجرى أنشأ أهل الخير والبر مثل هذه المؤسسات فى أنحاء العالم الاسلامى • وهناك من الشواهد ما يدل على انتشار ما لا يقل عن ٣٤ منها موزعة على امتداد العالم الاسلامى من العراق الى أسبانيا • ومن أشهر المستشفيات الاسلامية المستشفى العضدى الذى أسسه عضد الدولة البويهى ببغداد زهاء ٣٦٧ ـ ٧٠ هـ (٩٨٧ ـ ٨٩ م) ، وكان يعمل فيه ٢٤ طبيبا وفنيا ، ويضم مكتبة وصيدلية • ومن أشهرها أيضا المستشفى النورى ـ ولعله أشهر المستشفيات الاسلامية فى كل العصور الوسطى ـ الذى أسسه الأمير التركى نور الدين زنكى بدمشق وتخرج فيه خلال القرون الأربعة من حياته نخبة من الأطباء الموهوبين الذين أذاعوا شهرته فى العالم الاسلامى • ومن أشهرها كذلك المارستان القاهرى المسمى المنصورى نسبة لمؤسسة المنصور قلاوون الذى بنى أيضا مسجدا ومدرسة فى ٦٨٣ ـ ٨٤ هـ (١٢٨٥ م) وقد اكتسب هذا المستشفى شهرة كبيرة فى علاج أمراض العيون ، وخلد ذكره باقامة مستشفى حديث لعلاج الرمد مكانه • وكانت هذه المستشفيات الكبرى : العضدى ، والنورى ، والمنصورى ، على درجة عالية من التنظيم والتخصص ، اذ ضمت أجنحة للجراحة ، وصيدليات ، وخدمة للاسعاف ، ومكتبات ، وقاعات للمحاضرات ، واستطاعت أن توفر أسباب العلاج لكثير من الاصابات والأمراض • وكان الموظفون الدائمون من الأطباء ، والأطباء المقيمين ، والفنيين ، تحت اشراف مدير طبى معين ، يقومون على ادارة هذه المستشفيات العامة • ووضعت المدارس الطبية الملحقة بها قواعد عامة لامتحان الخريجين ومنحهم شهادات الجدارة الدالة على كفايتهم المهنية ، وذلك باصدار الدبلومات والاجازات •

وكان قوام الطب الاسلامى هو مؤلفات أبقراط وجالينوس القديمة ، والشروح والخلاصات الوافية لبعض الأطباء الذين خلفوهم مثل أريباسيوس ، واسكندر الترالى ، راتيوس الآمدى ، ويوحنا النحوى • ولذلك كان هذا الطب يعتبر علما دنيويا محضا على الرغم من أن ممارستة كانت تعتبر عملا بتعاليم القرآن الأخلاقية (٩) • وكذلك كان المارستان ـ وان ألحق به غالبا مسجد أو مصلى ـ يعتبر مؤسسة انسانية محضة الغرض منها انقاذ الأبدان من براثن الأمراض ، لا تطهير الأرواح من أدران الخطايا ـ

وكانت روح الخير الاجتماعى التى يرمز لهـا المستشفى هى التى تحفز النـاس على تأسيسه ٠

وكما كان الحال فى أغلب المؤسسات الخيرية الاسلامية ، وقف المسلمون الأموال على المستشفيات للانفاق عليها ٠ وكانت هذه الاوقاف الدائمة عبارة عن أراض زراعية أو محلات تجارية ، أو منازل سكنية وغيرها من العقارات التى تدر دخلا ثابتا ، والتى استغلها أهل الخير والبر من المسلمين فى الانفاق على مختلف المؤسسات الخيرية (١٠) ٠ وهكذا كان تأسيس المارستان والمثل الأعلى الانسانى الذى يرمز له وسيلة لتحقيق تلك النزعة القوية نحو الاعمال الخيرية التى امتاز بها الاسلام (١١) ٠

وجدير بالذكر أن المؤسسات الخيرية المتعددة الأغراض المخصصة لتخفيف آلام البشرية بكافة أنواعها والتى أطلق عليها نصـارى الشرق اسم « أكسينون » ، تم انشاؤها فى الغرب الرومانى (الدولة الرومانية الغربية) فى أخـريات العصـور القديمة حيث ظلت معروفة حتى القرن التاسع الميلادى بالترجمة اللاتينية لاسمها الاغريقى الأصلى (١٢) ٠ ثم ان عدد المؤسسات غير المتخصصة التى ابتدعها ونشرها نصارى الشرق تضاعف فى البحر المتوسط ، وبخاصة فى المدن التى تضم اقليات مسيحية شرقية كبيرة الحجم ٠ على أن هذه المؤسسات أخذت تتلاشى فى أعقاب انهيار الحكم الرومانى فى أوربا ، ولم يكن عددها كبيرا كما كان فى الشرق اليونانى ٠ وصدرت تشريعات المجالس الدينية باسناد مسئولية الاعمال الخـيرية الى الأساقفـة والكنائس والأديرة فى أوربا البربرية (١٣) ٠ واسـتطاع بعض الأديـرة الكبيرة وبخاصة الأديرة الايرلندية مثل دير القديس جال أن تقدم الرعاية الطبية للزائرين من غير رجال الدين كما تقدمها للرهبان ٠ ويبدو أنه أدخلت عليها بعض التنظيمات المتطورة مثل نظام الاطباء المقيمين وانشاء أجنحة للمرضى ، واعداد صيدليات لصرف الأدوية ٠ ولكن مثل هذه المؤسسات الصحية المتطورة لم تكن شائعة ، ولم تنشأ فى أوربا مستشفيات من الطراز الممتاز فى أوائل العصور الوسطى ٠

وتضاعف عدد المؤسسات الخيرية المسيحية بكافة أنواعها فى الفترة التى أعقبت سنة ١٠٠٠ م نتيجة النمو المادى فى المجتمع الأوربى ٠ ثم ان ارتفـاع عدد السكان وزيادة عدد المدن والتوسع فى النشاط التجارى ، وما ترتب على ذلك من زيادة الاحتكاك بين الناس وانتشار الأمراض المعدية ـ كل ذلك أدى الى ضرورة التوسع فى الرعاية الصحية وتوفير الموارد المالية اللازمة لهـذا الغرض (١٤) ٠ ومنـذ القرنين الحادى عشر والثانى عشر أنشئت فى جميع أنحاء أوربا المسيحية أعداد متزايدة من المؤسسات الخيرية التى تخصصت فى وظائفها ولكن الى الحد الذى تهيىء فيه مأوى مؤقتا أو مستديما للمحتاجين من الفقراء والمرضى والعجزة ٠ وعرفت هذه المؤسسات باسم الهسبتال (١٥) أى المستشفى ٠ وقام بانشاء هذه المؤسسات فئة محبة للخير من عامة الشعب ظهرت نتيجة النهضة الدينية التى انتشرت خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر ٠ وأخذ عدد هذه المؤسسات يزداد فى أوربا بصورة عجيبة ابان القرنين الثالث عشر والرابع عشر ٠ مثال ذلك أن عدد المستشفيات تضاعف أربع مرات فى

انجلترا خلال النصف الأول من القرن الثانى عشر وما ان انتهى القرن الرابع عشر حتى زاد عددها على سبعمائة • وكذلك كان تأسيس المستشفيات تعبيرا شعبيا لأهل الخير والبر من عامة الشعب فى أواسط ايطاليا وشمالها حيث كان المستشفى الذى أسس فى مدينة ألتو باسكيو مثالا للمستشفيات الأخرى ، وحيث قال المورخ الفلورنسى ، جيوفانى فيلانى ، ان وجود عدد كبير من هذه المؤسسات فى مسقط رأسه مدعاة للفخر (١٦) •

وكانت هذه المؤسسات عبارة عن هيئات دينية ذات طابع روحى متميز ، تعمل تحت رعاية الكنيسة ، سواء أسست منفصلة أو متصلة بالكنيسة او الدير او كانت خلية محلية لاحدى المنظمات الاسبتارية ، (الاسبتارى أحد أفراد منظمه عسكرية دينية) مثل منظمة روح القدس أو منظمة فرسان القديس يوحنا بالقدس (١٧) • وقام بتأسيسها رجال الكنيسة أو عامة الشعب أو بعض الافراد أو الجماعات الدينية أو المدنية • ويتم تمويلها من ايرادات الأوقاف المحبوسة عليها (١٨) وكشأن كل الهيئات الكنيسة حظيت المؤسسات الأوربية ببعض الامتيازات والاعفاءات التى تمنحها السلطات الأسقفية أو البابوية بمقتضى مراسيم تأسيسها التى توضح أهدافها ، وتعين القائمين عليها ، وتنظم أوجه نشاطها • وتنوعت هذه المؤسسات فى حجمها من كبيرة وشهيرة مثل مستشفى القديس بطرس ومستشفى القديس ليونارد فى يورك او مستشفى روح القديس الأصلى فى مونبلييه ، الى صغيرة تتسع لعشرة أو أكثر من المقيمين • والى نهاية القرون الوسطى أو ما بعدها فتحت هذه المؤسسات أبوابها لعدد كبير من المحتاجين ــ كالفقراء والمرضى ، والأرامل ، والفتيات غير المتزوجات ــ على الرغم من قصرها القبول أحيانا على عدد معين من النزلاء طوعا لرغبة مؤسيسها كما كان الحال فى مستشفى المجذومين (١٩) •

وكان الطابع الغالب على المستشفيات الأوربية هو اتجاهها الدينى اذ هدفت الى تطهير الأرواح دون الاقتصار على علاج الأبدان • وقد عبر ديلارويل عن هذا المعنى فى عبارته المشهورة : وأن الغرض من المستشفى ليس هو مداواة أبدان المرضى فى المقام الأول ، بل الغرض هو تطهير الأرواح (٢٠) • وآية ذلك ان الذين قاموا بتأسيس المستشفى كانوا من أهل الخير والبر الذين يقصدون بهذا العمل التقرب الى الله • ولذلك ربط المستشفى بين المؤسسين والمرضى والممرضين سواء من رجال الدين أو عامة الشعب برباط دينى مشترك يهدف الى تطهير أرواحهم من دنس الخطايا • وكانت الصيغة التنظيمية التى اتسم بها المستشفى هى أن يكون كل العاملين فيه اخوة متحابين يخضعون للقاعدة التى وضعها القديس أغسطين وهى الالتزام بلباس وسلوك معين ، وأداء الطقوس الخاصة بالصلاة ، والاعتراف ، والتوبة ، والعشاء الربانى (٢١) ولذلك كان حضور القداس الافخارستى (القربان المقدس) جزءا أساسيا فى حياة المستشفى فى العصور الوسطى • وكان شيوع قداس الموتى (صلاة الجنازة) وصلاة الشفاعة كوسيلة لتخليد ذكرى مؤسسى المستشفى والتكفير عن خطاياهم وخطايا المنتفعين به ، سببا فى اعلاء شأن القربان المقدس باعتباره أكبر مظهر

لروح التضحية التى اتصف بها السيد المسيح • يضاف الى ذلك أن المعنى المجازى الذى شبه الانسانية المعذبة بالسيد المسيح جعل من هذه الاعمال الخيرية تعبيرا دنيويا عن المحبة الالهية (٢٢) • ولذلك روعى فى التصميم المعمارى للمستشفى أن يحتل المعبد بمذبحه وصليبه مكان الصدارة وذلك على أساس أن المستشفى هو مؤسسة روحية تهدف الى تطهير أرواح مؤسسيه والمنتفعين به من أدران الخطايا • وهكذا كان المعبد تعبيرا عن أهمية الابتهالات والصلوات فى ادارة المستشفى الأوربى سواء أكان هذا المعبد ملحقا بأجنحة المستشفى كما كان الحال فى أوائل العصور الوسطى أو كان هو بؤرة المبنى كما هو الحال فى الطراز الصليبى الذى شاع منذ القرن الخامس عشر (٢٣) •

وخلال حقبة طويلة من تاريخ أوربا الحديث ظل المستشفى ملاذا للفقراء والمرضى ومكانا يستطيع فيه كل من يخدمونه أو يخدمهم أن يعملوا على تطهير أنفسهم من رجس الخطايا • على أن قيام السلطات المدنية بادارة المستشفى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر لم يقلل من دوره الدينى • وحتى بعد أن ألغى رجال الاصلاح الدينى من البروتستنت طقوس العشاء الربانى (القربان المقدس) المعروف فى العصور الوسطى ، ظل المستشفى محتفظا بشىء من طابعه الدينى (٢٤) ، ولم يتخذ صبغة انسانية دنيوية محضة فى كل من أوربا البروتستنتية والكاثوليكية الا فى القرن الثامن عشر •

وفى أوربا ابان القرون الوسطى لم ترتبط قط ممارسة الطب العملية ، بواسطة الأطباء الخصوصيين ، وفى المستشفيات التابعة للكنائس والأديرة ، بدراسته الأكاديمية (النظرية) فى المدارس الكنسية ، والجامعات ، والأكاديميات الطبية فى بادوا ، وسالرنو ، ومونبلييه (٢٥) • ولم تحتفظ مستشفيات العصور الوسطى بأطباء مقيمين الا فى حالات استثنائية قليلة • وكان الأطباء يستدعون عادة للاستشارة فى حالات فرديه • وعلى الرغم من توافر الدلائل على أن مدرسى الطب فى الجامعات كانوا يمارسون مهنتهم ويقومون بتدريب الطلاب فى بعض المستشفيات الكبرى خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فانه يقال ان ارتباط الأطباء بالمستشفى بصفة منتظمة لم يتحقق الا فى القرن السادس عشر حين تطلب علاج الزهرى استخدام طريقة المسح بالزيت (٢٦) ومن ناحية أخرى فان أطباء القرون الوسطى لم يغفلوا قيمة التجربة العملية فى تعليم الطب ، وأهمية التدريب العملى فى تشخيص الأمراض وعلاجها على الوجه الصحيح • وتدل مؤلفات تاديو الديروتى وتلاميذه فى بولونيا ابان القرن الثالث عشر على تقديرهم للجانب العملى من الطب (٢٧) • ومما قوى هذا الاعتقاد فى نفوس الأطباء الأوربيين ما قرأوه من مؤلفات الأطباء القدامى ، وكتابات المترجمين المسلمين ، ثم ما شاهدوه من ممارسة الجراحة (٢٨) فى كل مكان ما عدا شمال أوربا • وفى أخريات العصور الوسطى تتلمذ بعض الأطباء على زملائهم من ذوى الخبرة والتجربة • وانك لتستطيع أن تلمح بعض الدلائل فى القرنين الرابع عشر والخامس

عشر على ازدياد الاهتمام بممارسة الطب والتدريب عليه فى تعليم الأطباء المهنيين (٢٩) • بيد أن أول محاولة جادة لتقرير التعليم الطبى فى المستشفيات الأوربية تمت بفضل البروفسور الطبى الايطالى جيام باتستا دا مونتى ، الذى جمع بين العلم والعمل ، اذ قام بتدريس الطب فى جامعة بادوا (٣٠) من ١٥٣٩ الى ١٥٥١ ، وأصر على ضرورة تدريب طلابه فى مستشفى سان فرانسيسكو فى بادوا • ثم تحمس عدد من الأطباء الهولنديين الموهوبين الذين تخرجوا فى بادوا لفكرة تعليم الطب على أسرة المرضى وأدخلوا فى شمال أوربا فكرة المستشفى التعليمى الحديث ، وحولوا جامعة ليدن الجديدة الى مركز رئيسى للتدريب على الطب (٣١) • وفى أوائل القرن الثامن عشر أدرك مؤسسو ومديرو المستشفيات الأوربية أهمية تدريب الطلاب فى المستشفيات ، وتأسست المستشفيات التعليمية فى الجامعات الأوربية الرئيسية •

ويؤكد ميشيل فوكول فى تاريخه عن منشأ المستشفى الحديث أهمية التغييرات المستمرة فى طرق تشخيص الامراض ، ويعزو هذه التغييرات الى ظهور « نظرة طبية » جديدة أدت الى الاهتمام بتشخيص الأمراض على أسرة المرضى فى المستشفى ، وهو أمر ذو أهمية بالغة فى تقدم علم الطب • وربط ميشيل بين هذه التغييرات ، وبين تقرير التعليم الطبى فى المستشفى الأوربى (٣٢) • ولما كان المارستان الاسلامى قد أتاح الفرصة لاكتساب الخبرة العملية فى معالجة الأمراض وشجع الأطباء المسلمين على تشخيص الأمراض فوق أسرة المرضى ، فانه يجوز لنا أن نسأل : الى أى حد ساعد المارستان على نمو الطب الاسلامى فى وقت مبكر ، وبخاصة تقدم طرق التشخيص ، خلال الحقبة التى كان التعليم الطبى فى أوربا منفصلا عن معالجة المرضى ورعايتهم بصورة عملية ؟

★ ★ ★

لقد أكد الأطباء المسلمون الذين كتبوا عن علم الطب أهمية تطبيق علم الطب تطبيقا عمليا ، ونوهوا بما لملاحظة المرضى على الأسرة من أهمية فى تشخيص الأمراض وعلاجها • والدليل على ذلك أن أبا بكر محمد بن زكريا الرازى الذى كان طبيبا فى مارستان الرى ـ مسقط رأسه ـ ورئيس الأطباء فى المستشفى المقتدرى الكبير (نسبة للخليفة المقتدر) ببغداد ، أشاد بمزايا الخبرة السريرية (٣٣) (أى المكتسبة بفحص المريض على سرير المستشفى) فى تدريب الأطباء ، وأشار الى أن التشخيص الدقيق للمرض هو سر نجاحه فى ممارسة مهنته ، ودلل على ذلك بذكر عدد من الحالات المرضية فى كتابه الحاوى • الذى يعد موسوعة طبية جمع فيها علوم الاغريق والفرس والعرب عن كل الأمراض المعروفة فى البلاد الواقعة شرقى البحر المتوسط (٣٤) • وأوضح الرازى فى أحد مؤلفاته الشهيرة أهمية الوصف الدقيق لأعراض الأمراض حيث ميز بين مرضين معروفين هما الجدرى والحصبة ، وكان الاطباء يخلطون بينهما بسبب تشابه أعراضهما (٣٥) • وكانت ملاحظاته السريرية (الاكلينيكية) تحظى بأهمية كبيرة لدرجة أن ثلاثين منها شاعت فى أوربا فى احدى الترجمات اللاتينية (٣٦) فى وقت متأخر يرجع الى القرن السادس عشر الميلادى • وتدل براعة الرازى (٣٧) فى

تشخيص الأمراض على أهمية المارستان فى ارتقاء المهارات التشخيصية · ومن ناحية أخرى فان تحمس الأطباء المسلمين لتعليم الطب على أسرة المرضى لم تقلل قط من ايمانهم بأهمية الجانب النظرى فى الطب بدليل أن المؤلفين المسلمين من الاطباء كان لهم الفضل فى صبغ الطب خلال القرون الوسطى بالصبغة الكلامية (أى بالطرق المتبعة فى علم الكلام) التى امتاز بها الطب خلال الفترة السابقة على العصور الحديثة . وذلك بأن جمع هؤلاء المؤلفون بين أقوال جالينوس القديمة فى الأمزجة والعناصر وبين قدر هائل من علم التنجيم والمتافيزيقا ، ونظموا ذلك كله فى شكل جدلى · يضاف الى ذلك أنهم عمدوا ـ كما عمد نظراؤهم فى أوربا ـ الى التوفيق بين آرائهم فى أسباب وأعراض الأمراض ، وبين تفسيرات جالينوس النظرية · ولذلك فانه على الرغم من أن المارستان قد ساعد ـ على أعلى مستوى فنى ـ على ارتقاء المهارات التشخيصية عند الاطباء المسلمين ، فان مدى ونتائج هذه المهارات لا يزال محل نظر ·



على الرغم من أن نصارى الشرق فى أخريات العصور الوسطى هم الذين ابتدعوا فكرة المستشفى ، فان هذا المستشفى وصل ـ من الناحية التنظيمية ـ الى أعلى درجات التطور فى العالم الاسلامى خلال العصور الوسطى · ذلك أن المارستان الذى كان مؤسسة دنيوية محضة جمعت بين تعليم الطب وعلاج المرضى يختلف اختلافا بينا فى تنظيمه وأغراضه عن المستشفيات الدينية والكنسية التى انتشرت فى الشرق الأرثوذكسى ، أوربا المسيحية اللاتينية وضمت بين جدرانها الفقراء والمشردين الى جانب المرضى وبذلك تأثرت فى ادارتها بالروح المسيحية التى سادت فى القرون الوسطى ·

الهوامش :

(١) وليم ر. جونز : الأوقاف الخيرية في المسيحية والاسلام فى العصور الوسطى ، مجلة ديوجين العدد ١٠٩ ، ١٩٨١ ص ٢٣ — ٣٦ .

(٢) ا. د. فيلبيس : صور من الطب الاغريقى ، نيويورك ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٧ — ٢٠١ ، جون سكابورو : الطب الرومانى ، وايثاكا ، نيويورك ، ١٩٦٩ ، ص ٦٦ — ٧٩ ، ا. ر. هاندز . المؤسسات الخيرية ، والمعونة الاجتماعية عند الاغريق والرومان ، ايثاكا ، نيويورك ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٢ .

(٣) جورج ا. جاسك وجون تود : ومنشأ المستشفيات ، العلم والطب والتاريخ : مقالات فى تطور الفكر العلمي والممارسة الطبية كتبت تكريما لذكرى شارل سنجر ، نشر آشورث أندرود ، لندن — نيويورك — تورنتو ، ١٩٥٣ ، أ ، ص ١٢١ — ٣٠ ، ديمتريوس ج. قنسطنطيلوس : النزعة الانسانية والرفاهية الاجتماعية في بيزنطة ، بنو برونزويك ، نيو جيرسى ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٢ — ٨٤ ، جان أمبير : المستشفيات فى القانون الكنسى ، الكنيسة والدولة فى العصر الوسيط ، المجلد ٨ ، نشر هـ — اكس. أركلبير ، باريس ، ١٩٤٧ ، ص ١ — ١٥ ، جورج روزين : المستشفى : السوسيولوجية التاريخية للمؤسسة الاجتماعية ، نيويورك ١٩٧٤ ، ص ٢٧٤ — ٧٧ .

(٤) قنسطنطيلوس : المصدر السابق ذكره ، ص ١٥٤ .

(٥) بان س كوديلاس : البانتوكريطر ، المركز الطبى البيزنطى الامبراطورى فى القرن ١٢ م بالقسطنطينية ، نشرة تاريخ الطب ، ١٢ ، ١٩٤٢ ، ص ٣٩٢ — ٤١٠ ، لى . جوتييه : مرسوم المسيح المخلص البانتوكريطر ، مجلة الدراسات البيزنطية ، ٣٢ ، ١٩٧٤ ، ص ١ — ١٤٥ .

(٦) أوسى رتمكين : والطب البيزنطى : المأثور والمجرب ، الوجه المزدوج ليانوس ومقالات أخرى فى تاريخ الطب ، بالتيمور — لندن ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٢ — ٢٢ ، وللمؤلف نفسه : الجالينوسية (مذهب جالينوس ، ارتقاء وتدهور الفلسفة الطبية ، ايثاكا — لندن ، ١٩٧٣ .

(٧) تأمل العبارة التى ذكرها العالم اللاهوتى الاغريقى سمعون السالونيكى والتى استشهد بها قنسطنطيلوس فى المصدر السابق ذكره ص ٢٥ ، ونصها كما يلى : وتغفر خطايا الذين اقترفوا الذنوب فى الحياة الدنيا ولكنهم ماتوا على التوبة ، وذلك بفضل العبادات والصلوات التذكارية ، وبفضل القربان المقدس والاحسان الى الفقراء ، اهـ .

(٨) سامى حمارنة : تعليم الطب وممارسته فى الاسلام ابان العصور الوسطى ، تاريخ التعليم الطبى المنشور باشراف س. د. أومالى وللمؤلف نفسه : نمو المستشفيات فى الاسلام ، مجلة تاريخ الطب والعلوم المتصلة به ، ٢٧ ، ١٩٦٢ ص ٣٦٦ — ٨٤ ، أحمد عيسى بك : تاريخ البيمارستانات فى العصر الاسلامى ، القاهرة ١٩٢٨ ، مقال « مارستان » المنشور بدائرة المعارف الاسلامية المختصرة لمحررها هـ. ار. جيب وج. هـ. كوامر ، ايثاكا ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ٣٢٦ — ٢٧ ، حكيم محمد سعيد : المستشفيات القديمة فى تركيا ، العصور الطبية ، مجلة نشر الطب الشرقى ، ١٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨ — ١٤ .

(٩) منفويد أكمان : الطب في الاسلام ، لندن ، ١٩٧٠ ، ادوارد ج· براون : الطب العربى ، كمبردج ، ١٩٢١ ، دونالد كمبل : الطب العربى وأثره فى العصور الوسطى ، لندن ، ١٩٢٦ ·

(١٠) أنظر مادة وقف ، بدائرة المعارف الاسلامية المختصرة ، ص ٢٢٤ ــ ٢٨ . جورج مقدسى : ظهور الكليات : نظم التعليم فى الاسلام والغرب ، ادنبره ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ ــ ٧٤ مادة « وقف »

(١١) مادة « وقف » دائرة المعارف الاسلامية المختصرة ، ص ١٦٢٦ ·

(١٢) أنظر مؤلفات جاسك وتود ، وأمبير الوارد ذكره فى رقم (٣) ·

(١٣) والتر ألمان : الرفاهية العامة والتشريع الاجتماعى فى مجالس العصور الوسطى المبكرة ، المجالس والمحافل ، نشر ج· ج· كامنج ودريك بيكر ، دراسات فى تاريخ الكنيسة ، رقم ٧ ، كمبردج ، ١٩٧١ ، ص ١٠ ــ ١١ ·

(١٤) أنظر روزين ، المصدر السابق ذكره ، ص ٢٧٨ ·

(١٥) هـ· ماكنيل : الأوبئة والشعوب ، جاردن سيتى ، نيويورك ، ١٩٧٦ ، ص ٦٩ وما بعدها ·

(١٦) للبحث ــ بصفة عامة ــ فى المستشفيات الآوربية فى العصور الوسطى أنظر روزين ، فى المصدر السابق ذكره ، ستانلى روبن ، الطب فى انجلترا فى العصور الوسطى ، نيوتن ــ أبوت ــ نيويورك ، ١٩٧٤ ص ١٧٢ ــ ٨٨ ، روثا مارى كلاى ، المستشفيات الانجليزية فى العصور الوسطى ، لندن ، ١٩٠٩ ، ادواردج · كيلى ، الطبيب في العصور الوسطى : تاريخ اجتماعى للطب الانجلو ــ تورمانى ، بالتيمور لندن ، ١٩٨١ ص ٨٢ ــ ١٠٦ ·

(١٧) أنظر كيلى فى المصدر السابق ذكره ص ٨٣ ــ ٨٤ ·

(١٨) تيموتى س· ميلر ، « فرسان القديس يوحنا ومستشفيات الغــرب اللاتينى » ، المنظار (جراحة) ، ٥٣ ، ١٩٧٨ ص ٧٠٩ ــ ٣٣ ·

(١٩) ا· ديلارويل ، ا· س· لاباند ، وبول أورلياك ، « الكنيسة فى زمن الانقسام الدينى الكبير وأزمة المجالس الدينية (١٣٧٨ ــ ١٤٤٩) ، تاريخ الكنيسة منذ البداية حتى يومنا هذا ، رقم ١٤ نشر ا· فلخت وف· مارتن ، باريس ، ١٩٦٤ ، ٢ ، ص ٦٧٥ ــ ٧٧ ، بيكر فى المصدر السابق ذكره ، ص ١٠١ ،١٠٩ ·

(٢٠) أنظر روبن فى المصدر السابق ذكره ، ١٥٠ ــ ٧١ ·

(٢١) أنظر ديلارويل فى المصدر السابق ذكره ، ص ٦٧٦ ، وأنظر أيضا كلاى فى المصــدر السابق ذكره حيث أكد « الطابع الطبى للمستشفى فى العصور الوسطى موضحا أن الغرض منه هــو العلاج لا الشفاء ، وتخفيف آلام الجسم متى أمكن ، ولكنه يهدف قبل كل شىء الى الترويح عن النفس » · أنظر كيلى فى المصدر السابق ذكره حيث يعارض هذا الرأى ، ص ٨٣ ·

(٢٢) على الرغم من عدم تقديره لنتائجها وآثارها ــ أنظر كيلى فى المصدر السابق ذكره ، ص ١٠٧ ــ ١٦ ·

(٢٣) أوضح البابا كليمنت الخامس هذه النقطة فى منشوره الصادر فى ١٣٠٩ ·

(٢٤) أنظر التصميمات الارضية للمستشفيات فى كتاب « المستشفى : تاريخه الاجتماعى والمعمارى ، تأليف جون د· طوسون ، وجريس جولدن ، نيوهافن ــ لندن ، ١٩٧٥ ص ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٤٤ ·

(٢٥) سيسى س. فير تسايلد ، الفقر والاحسان فى اكس ــ أن ــ برفانس ، بلتيمور ــ لندن ، ١٩٧٦ ، ص ١٨ ــ ٣٧ .

(٢٦) نانسى ج. سيريزى : الآداب والعلوم فى بادوا ، تورنتو ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٣ ــ ٥٤ .

(٢٧) روزين ، في المصدر السابق ذكره ، ص ٢٨٧ .

(٢٨) ف. ج. سيريزى ، تاديو الديروتى وتلاميذه ، برنستون ، نيوجيرسى ، ١٩٨١ ص ٤٦٩ ــ ٣٠٤ .

(٢٩) لوقا أ. ديمتر : الدكتور برنارد دى جوردون : الاستاذ والممارس ، المعهد البابوى لدراسات العصور الوسطى ، دراسات ونصوص ، تورنتو ، ١٩٨٠ ، ص ٢٩ ــ ٣٠ ، كارلوم . سيبولا : الصحة العامة ومهنة الطب فى عصر النهضة (الريناسنس) كمبردج ، ١٩٧٦ ، ص ٤ ، ١٠٢ .

(٣٠) أنظر مقالة أومالى عن تعليم الطب فى عصر النهضة فى المصدر السابق ذكره لأومالى ص ٩٥ .

(٣١) أومالى ، المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٦ .

(٣٢) ج. ا. لندبوم : تعليم الطب فى الأراضى المنخفضة ، ١٥٧٥ ــ ١٧٥٠ ، أومالى : المصدر السابق ، ص ٢٠١ ــ ١٦ .

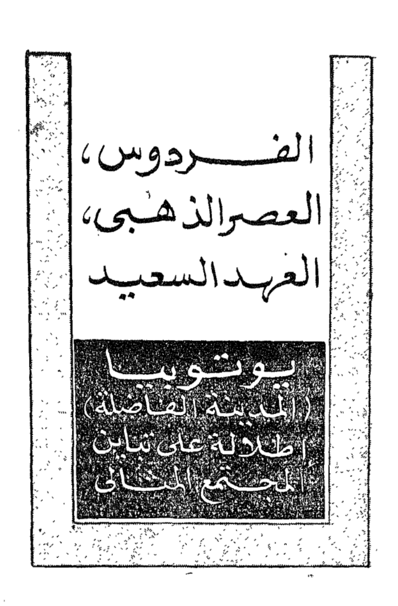
(٣٣) مولد المستشفى ، الطبعة الثانية ، باريس ، ١٩٧٢ ، ترجمه الى الانجليزية ا. م. شريدان ، نيويورك ، ١٩٧٣ . لاحظ عبارة الكسندر فون همبولدت حيث يقول وهناك مثل عربى بارع عجيب يقول ان أصدق وصف هو الوصف الذى تتحول فيه الأذن الى عين ... أى تتحول فيه الكلمات المسموعة بالأذن الى صورة مرئية بالعين .

(٣٤) و. س. جونز : الوقف والمارستان ، والملاحظة الاكلينيكية للمرض ، أعمال المؤتمر الدولى الأول عن الطب الاسلامى ، نشرة الطب الاسلامى ، ١ ، ١٩٨١ ، ص ٢٣٠ ــ ٣٣ .

(٣٥) م. ميبرهوف : « ٣٣ ملاحظة اكلينيكية للرازى » (حوالى ٩٠٠ م) .

(٣٦) ترجمه الى الانجليزية وليم ا. جرينهل بعنوان « مقال فى الجدرى والحصبة لأبى بكر محمد ابن زكريا الرازى ، جمعية سيدنهام ، لندن ، ١٨٤٧ .

(٣٧) أوسى تمكين : ترجمة ملاحظات الرازى الاكلينيكية ، نشرة تاريخ الطب ، ١٢ ، ١٩٤٢ ، ص ١٠٢ ــ ١٧ . و. ر. جونز : التعليم الفرنسسكانى والمكتبات الديرية (نسبة للدير) : بعض الوثائق ، ١٩٧٤ ، ص ٤٤٠ .



ما هو الفرق بين الفردوس الدنيوى ، والعصر الذهبى والمدينة المثالية أو الفاضلة ؟ ان هذا السؤال لينطوى على أهمية كبيرة لهؤلاء الذين يهتمون بالطرق والوسائل المختلفة التى ارتأتها المجتمعات البشرية تصورا منها وتطلعا الى دولة مثالية تكتمل فيها مناحى الحياة المختلفة ، وتتمتع بالانسجام والتوافق الاجتماعى • واذا كان يجب ألا نخلط بين هذه النظم المختلفة من التمثل أو التصور على انها تفكير اسطورى ، أو العهد الألفى السعيد ، أو يوتوبيا ، فانه من الضرورى ألا نهبط بأوصاف الفردوس الدنيوى • والعصر الذهبى الى مجرد بشائر للمدينة الفاضلة التى يدعو اليها أصحاب اليوتوبيا • كما انه من المهم جدا الا نطلق كلمة يوتوبيا على كل تصور للمجتمع • فاليوتوبيا هى مجرد أحد التصورات ـ وأكثرها حداثه ـ لاشكال المجتمع المثالى • [وهنا نلاحظ ان مداخل رجال الاجتماع لليوتوبيا وتناولهم لها تختلط مع تصورهم للدولة التى يتحقق فيها الكمال الاجتماعى على وجه العموم] • فالحلم الذى يراود « اليوتوبيا » ـ يعالج ـ فى الوقت الذى يغير ـ التصور أو الخيال الذى يقوم

بقلم : لوك راسين

ولد عام ١٩٤٣ ، درس الانثروبولوجيا بجامعة مونتريال وعلم الاجتماع فى باريس وبعد دراسته لنظرية التبادلات الاجتماعية يقوم الآن باعداد بحث عن التقويم التاريخى لحالة الطفولة والدور الرمزى فى الطفولة لجزء لكمل للتخيل الاجتماعى ٠

ترجمة : بهجت عبد الفتاح عبده

ليسانس آداب قسم اللغة الانجليزية من جامعة القاهرة . له ترجمات عديدة فى المجالات المختلفة ٠

على الفردوس أو العهد السعيد ، فانه من العسير أن نعتقد أن انتقال المجتمعات البدائية الى حضارات كبيرة تتأسس على المدينة ثم الى مجتمعات حديثة ، قد حدث دون أن تكون هناك ردود فعل كبيرة على فكرة هذه المجتمعات ، حتى أن الدولة المثالية ذات الكمال الاجتماعى لم تتغير من مجتمع الى آخر خلال هذا الانتقال والتحول ٠٠

ونتيجة لذلك ، يجب أن نبحث عن ملامح وسمات مشتركة ، وكذلك عن التغيرات ، ان شئنا أن نتدرج بالتفكير من الفردوس الدنيوى الى مدينة اليوتوبيا ، وأن نولى أهمية كبيرة لنقط التحول فى هذه المسيرة من اسطورة العصور الدورية ، والخلاص . والعهد السعيد ٠ وهذه المسيرة تتيح لنا أن نرى ان التغيرات ليست فى مضمون رؤية الدولة المثالية للكمال الاجتماعى بقدر ما هى فى وضعها الزمانى المكانى والوسائل المستخدمة لتحقيق هذه الرؤية ٠ واذا استبعدنا فكرة الوقت والمكان اللذين يستقر فيهما المجتمع المثالى الكامل ، واذا استبعدنا أيضا الوسيلة التى تمضى بها المسيرة من المجتمع الفعلى الواقعى الى المجتمع الذى يجرى التصور حوله على انه

مثالى ، فاننا نلحظ عدة سمات مشتركة بالنسبة لأوصاف الفردوس والعهد السعيد والمدينة المثالية التى يتحدث عنها أصحاب « اليوتوبيا » وهذه السمات والخصائص هى :

(أ) عدم وجود عمل عضوى شاق أو أية معاناة معنوية أو أية معاناة كبر السن أو الموت (أى يكاد يكون هناك خلود مع طول العمر) ٠

(ب) التوظيف المتناسق المتجانس للعلاقات الاجتماعية (وهو توظيف غالبا ما يتضمن العرى والحرية الجنسية) والاتصال التام بالآخرين سواء كان هؤلاء الآخرون من الجنس البشرى أو من الحيوانات ، أو الهه أو الكون بأكمله ٠

ولسنا بحاجة الى القول بأن تحقيق كل من هذه السمات قد يختلف بشكل كبير حسب نوعية الرؤية التى تواجهنا ٠ فعدم وجود المرض قد يتأكد نتيجة لحماية من الآلهة أو نتيجة لتطور الطب الحديث ٠ كما ان عدم وجود العمل قد يرجع الى الممارسات السحرية ، كما قد يرجع الى التسيير الذاتى الآلى الكامل فى الصناعة . وأيضا فان الشباب الدائم يمكن ان يتحقق بالأكسير ٠٠ كما يتحقق بالتقدم الذى يحدث فى علم الاحياء ٠٠ اما الاتصالات التامة الكاملة فيمكن ان تتم عن طريق الاندماج فى التخاطر (أو الاستشعار الوجدانى) أو عن طريق ثورة الاتصالات التى تعمل على تقريب البعيد والغاء المسافات بين الناس ٠

ومن الغريب بل من المدهش الا تكون المساواة سمة عالمية فى تصور المجتمع المثالى ٠ فاليوتوبيات أو المدن الفاضلة لا تدعو للمساواة ٠٠ كذلك العهد السعيد الذى يأتى كل ألف عام أو الأساطير التى ترتبط بالعصر الذهبى أو الفردوس الدنيوى (فالأساطير التى تدور حول الفردوس والعصر الذهبى تتحدث عن العدل والوفرة) ومع ذلك فان ما نجده دائما هو فكرة التوظيف الاجتماعى المتجانس الذى يقنع فيه كل فرد بأن يقوم بالدور المحدد له سواء كان توظيف هذه العلاقات الاجتماعية هرميا أو يتسم بالمساواة ، وسواء كان منظما أو تلقائيا ٠٠

واذا تعرضنا للاختلافات فسوف نجد ان المجتمع المثالى ــ فى التصورات الفردوس والعصر الذهبى ــ لا يوجد فى زمن أو مكان دنيوى ، يمكن التوصل اليه بالوسائل البشرية العادية ، على عكس اليوتوبيا التى تصور هذا العالم على انه يمكن التوصل اليه عن طريق الوسائل البشرية البحتة ٠ وبالنسبة للمفاهيم التى تنبثق عن التصورات الفردوسية ، نجد أن المسيرة بين المجتمع الحقيقى ، والمجتمع المثالى ، تتم عن طريق وسائل رمزية وطقوس ، على حين يتم فى فكر رجال اليوتوبيا عن طريق الوسائل المادية ٠ وتمثل الاشكال الرئيسية للعهد الالفى السعيد التحولات والامتزاجات بين هذين النقيضين ٠

وترى اليوتوبيا ان حالة الاكتمال (الكمال) الاجتماعى يمكن أن تتحقق فى هذا العالم فى المستقبل القريب ، وذلك عن طريق التكنيك والعلم . وترشيد العلاقات الاجتماعية أما فكر هؤلاء الذين يؤمنون بالعهد الألفى السعيد ، وكذلك ما يرتبط به من ممارسات ، فانه يختلف عن اليوتوبيا حول نقطة جوهرية أساسية الا وهى الوسيلة المستخدمة ٠٠ فالوسائل التى تعتمد عليها أفكار هؤلاء الذين يؤمنون

بالعهد الألفى السعيد لا تتعلق بالعقل والعلم ، بل تتعلق بالسلوكيات ، والمسلك الدينى ، مثل الايمان والصلاة ، وانتظار المنقذ ، وقراءة الرموز ، وكذلك بعض الاتجاهات السياسية والاجتماعية مثل الثورة أو «الهامشية» فى المجتمعات المختلفة ٠
أما بالنسبة للتفكير الأسطورى (الفردوس والعصر الذهبى) فانه لا يضع المجتمع الكامل فى زمن ومكان يمكن بشكل محدد أن يتيسرا لأغلبية الجنس البشرى قبل الموت : بل ان بعض الطقوس الدورية أو بعض الممارسات الروحية هى التى تسمح فى هذا العالم بالحصول المؤقت على هذه الدونة الفردوسية ٠ وعلى العكس من ذلك نجد أن التفكير القائم على العهد الالفى السعيد وعلى اليوتوبيا يمكن أن يتحقق فى هذا العالم ٠

١ ـ التعارض بين الاسطورية الفردوسية (اسطورة الفردوس) وبين اليوتوبيا

سوف نحاول ان ندرس بشكل منظم تحليل الاختلافات بين اسطورة الفردوس وبين اليوتوبيا ٠ وقد أوضحنا من قبل أن الفكرة الأساسية هنا هى مفهوم المكان والزمان ، والرابطة بين المجتمع الحقيقى وبين الحالة المنشودة أو المتخيلة للكمال الاجتماعى :

وهذه الحالة ـ بالنسبة لتفكير اليوتوبيا ـ يمكن ان تتحقق فى هذا العالم ، فى المستقبل ، عن طريق الوسائل العقلانية (العلوم ـ التكنيك ـ التخطيط للعلاقات الاجتماعية) ٠٠ وعلى العكس من ذلك نجد أن الفكر الاسطورى يقول ان هذه الحالة لا توجد فى المستقبل بل هى موجودة فى زمن غابر سحيق ظاهرى التناقض ، يختلط مع الحاضر ٠ فالفردوس لا يكون أبدا من صنع البشر أو عملهم ، انما هو من صنع الآلهة ٠ أما دور البشرية فهو ينحصر فى :

(أ) ان تؤكد من جديد وبشكل دورى ذكرى الفردوس عن طريق الطقوس والأعياد والتصرفات غير الطبيعية (العربيدة) التى تثير برموزها العودة الى الفوضى والانبعاث البدائى ٠

(ب) ان تحرر ذاتها من قيود العالم عن طريق سعادة ونشوة روحية على غرار النزعة الشامانية (وهى معتقد بدائى انتشر فى شمال آسيا وأوربا يؤمن بالسحر لعلاج المرضى وكشف الخبيىء من الأمور) ، والتى تتيح لبعض الافراد أن يعيدوا لفترة مؤقتة ٠ الحالة الفردوسية قبل وفاتهم ٠

ومع ذلك ، فان الخلاف الجوهرى بين اسطورة الفردوس وبين اليوتوبيا هو مفهوم الزمن ٠ فالاسطورة تؤمن بدورة الزمن التى يكون للزمن فيها قيمة سلبية ، وعلى العكس فان اليوتوبيا تؤمن بالقيمة الايجابية للزمن الذى تتصوره كخط طويل لا يمكن الرجوع فيه ٠ ففى الحالة الأولى تكون عوامل تحرير الذات هى اعادة الحاضر الأبدى والقضاء بشكل رمزى طقوسى على آثار ونتائج مرور الزمن ٠ أما فى الحالة الثانية فان الزمن يتدفق تجاه مستقبل يجرى تصوره على أنه المكان الوحيد لتحرير الانسان بلا أدنى احتمال أو امكانية للعودة الى ماض يقدر دور الزمن الى حد ما على أنه مسودة للحاضر والمستقبل ٠

والجدول التالى يوجز الاختلافات الرئيسية بين اسطورة الفردوس وبين اليوتوبيا

	الزمان			المكان	العملة بين العالم الحقيقى للمجتمع وبين العالم المثالى للمجتمع
	موقع العالم المثالى	الاتجاه	القيمة		
الاسطورة	الماضى الغابر الحاضر الدائم	دورى متكرر	سلبى (هدام)	لا يمكن الاقتراب منه فى هذا العالم بطريقة دائمة	الرمزية (الطقوس الاعياد ـ الشامانية الخ)
اليوتوبيا	المستقبل	خطى (ذات خطوط لا يمكن الغاؤه	ايجابى (تقدم)	يمكن الاقتراب منه ونحقيقه فى هذا العالم بطريقة دائمة	عقلانى (التكنولوجيا ـ العلم ـ تخطيط العلاقات الاجتماعية

وبالطبع فان هذا يتعلق بالحالات المتطرفة ، التى تشير الى أساطير الفردوس بالنسبة لمجتمعات الصيادين وجامعى الثمار ، كما تشير الى اليوتوبيا الليبرالية أو الاجتماعية فى مجتمع الغرب الصناعى ٠٠ والمسيرة من طرف الى آخر يتم عن طريق سلسلة من التحولات ، تدور نقاطها الرئيسية حول دورة العصور التى تمر بها البشرية ، وحول الفكر الذى يؤمن بالعهد الألفى السعيد (الخلاص ، والايمان بالحساب والبعث) ٠

٢ ـ المسيرة من الاسطورة حتى اليوتوبيا

يمكن للفكر الذى يؤمن بالخلاص وبالعهد الألفى السعيد ـ كما هو الحال بالنسبة للفكر اليوتوبى ـ أن يتكيف مع مفهوم أن المجتمع المثالى يمكن أن يتحقق فى هـذا العالم بشكل دائم ، وفى مستقبل قريب فى قليل أو كثير ٠ وعلى العكس من ذلك فان أفكار الخلاص وأفكار العهد الألفى السعيد تختلف عن اليوتوبيا وتقترب من أسطورة الفردوس فى انها ـ أى هذه الأفكار ـ يمكن أن تنتهج مفهوما دوريا وسلبيا للزمن التاريخى ، وأيضا لانها لا تتيح دورا حاسما للعلم والعقل بالنسبة للمسيرة من المجتمع الحقيقى الواقعى الى المجتمع المثالى (على حين لا تهتم بالضرورة بالطقوس والرموز التى تتواءم مع الفكر الأسطورى) ٠

وحتى نتفهم بشكل طيب معنى المسيرة من الاسطورة الفردوسية (اسطورة الفردوس) الى الايمان بالعهد الالفى السعيد ، ومن هذا العهد الالفى السعيد الى اليوتوبيا ، علينا ان نعى تماما بديل الفكر الاسطورى ، الموجود فى المجتمعات الحضرية الكبيرة لعدة آلاف من السنين • وهذا البديل أكثر تعقيدا من مفهوم مجتمعات الصيادين وجامعى الثمار ، ذلك لأن نظرية العصور الدورية (أو دورة العصور) للبشرية تدخل فى الفكر الاسطورى عناصر معينة من الخطوط الزمنية المؤقتة ومن التوقعات الأخروية (المتعلقة بالحساب والبعث) (أى العودة الى العصر الذهبى) •

١ ــ العصور الدورية للبشرية

يرى التصور « الفردوسى » أو هؤلاء الذين يحلمون بالفردوس ، ان الفكر الاسطورى البدائى يتضمن مفهوما بسيطا نسبيا عن دورة الزمن (أو الزمن كدورات أو حلقات) • وقد تمتعت البشرية ، عندما تم خلقها ، بحالة اجتماعية من السعادة والتجانس ، وهى حالة أزيلت وانمحت فيما بعد بسبب خطيئة طقوسية انبرت لتفسيرها قصص اسطورية مثل قصة « بروميثيوس » أو قصة « سقوط آدم وحواء » • ثم بعد ذلك بدأ زمن رجل العصر الحاضر وظروفه المعيشية متمثلة فى الموت والاتجاهات الجنسية والمعاناة والعمل وما يستتبع ذلك من الدمار والتحلل •

ومن فترة الى أخرى ، وغالبا ما تكون سنوية ، تجىء الطقوس والاحتفالات لتمحو بشكل رمزى آثار مرور الزمن ، فقد شاهدت الاعياد ، وأعمال السحر ، التى ازيلت منها القواعد الاجتماعية ، عودة الى الفوضى التى تسبق أى خلق جديد ، وسمحت بتحقيق الزمن الفردوسى ، وجعله حقيقة مؤكدة • ومن خلال هذه الطقوس قد يعيد الجميع بشكل مؤقت وجماعى الحالة الفردوسية ، والمبادرات ، والممارسات الشامانية ، التى كان يتم الاحتفاظ بها للقلة ذات الامتيازات •

وبعد الموت يستطيع كل فرد ان يقترب بشكل دائم من هذه الحالة • ومع ذلك ففى بعض الحالات يخلع الاعتقاد فى التناسخ طبيعة مؤقتة على اللقاء بعد الموت فى الفردوس •

وقد أدى مفهوم التطور الدورى للكون والبشرية عبر عصور عديدة مختلفة الى تعقيد هذه القاعدة المؤقتة المبدئية وذلك بأن اتاح ادخال بعض الخطوط الزمنية داخل دورة العصور • وفى الحضارة الزراعية والحضرية المبكرة فى الشرق الأدنى وفى الهند والصين وحوض البحر المتوسط ، ظهر مفهوم جديد للزمن بأن البشرية والكون قد تم تدميرهما بشكل دورى ثم أعيد خلقهما •

ومع ذلك فان ظروف الحياة والوجود ــ خلال أية دورة أو حلقة ــ ليست متماثلة من عصر الى آخر ، فهى مثالية وفردوسية (العصر الذهبى) فى البداية ، ثم تضعف تدريجيا فى العصور التالية لتنتهى الى وصف كئيب للظروف البشرية الحالية (عصر الحديد لدى الرومان واليونان الأقدمين ــ وكالى يوجان بالنسبة للهندوس) • وكما

هو الحال فى المفهوم البدائى نرى أن مرور الوقت (الزمن) له قيمة سلبية ان يتضمن الدمار والانحلال الاخلاقى ٠ فالتتابع المستمر الذى لا يمكن تجنبه للعصور يدخل بعض خطوط الزمن ، داخل الدورة ، وهـــذه الخطوط هى التى تمثل تدهور الظروف المعيشية للانسان ٠ ومع ذلك فالجانب الخاص بالدورة شىء حاسم ، اذ أن كل تطور فى خط الزمن يعقبه دورة مماثلة ٠٠

وتختلف نظرية دورة العصور عن المفهوم البدائى لا لأنها تدخل خطوطا زمنية مؤقتة نسبيا ، ولكن لأنها تسمح باقامة رابطة بين المجتمع المثالى والمجتمع الحقيقى الذى يختلف عن ذلك الذى يتضمن الافكار الاسـطورية الاولى ٠ ويفترض التكرار المستمر لدورة العصور انه مع كل عصر ذهبى ، وعقب دمار الكون ، سوف تعيش البشرية مرة أخرى فى حالة فردوسية ، لفترة طويلة نوعا ما (دائما ما يكون العصر الأول هو الأطول) ٠

ودون ان تضطر نظرية دورة العصور للتخلى عن الاحتفالات الدورية لتنشيط الذاكرة وتذكيرها بالفردوس البدائى الأصلى ، فانها تفسح مجالا للمفاهيم الأولى للعهد الانفى السعيد الذى يتحقق فيه الامل بعودة العصر الذهبى عن طريق الخلاص والايمان بالحساب والبعث ٠

٢ ـ الايمان بالعهد الالفى السعيد وبالخلاص ، وبالحساب والبعث

بالاضافة الى ان نظرية دورة العصور تفسح مجالا للأمل فى عودة العصر الذهبى على الأرض ، فان هناك ظاهرتين رمزيتين أخريين ترتبطان بحضارة المجتمعات الزراعية والحضرية ، تسهلان المسيرة التدريجية نحو الايمان بالعهد الالفى السعيد ٠ فاولا نجد ان المجتمعات الزراعية ـ مثل مجتمعات الصيادين وجامعى الثمار ـ تتصور الحياة كعملية تعاقب بين الخلق وبين العودة الى الفوضى ، وفى هذا المنظور تعتبر كل بادرة لأى تغير وشيك على ، مقدمة لدمار كونى ، يتبعه عودة الى العصر الذهبى ٠

ثانيا : ان المجتمعات الزراعية ـ فى طقوسها الدورية للتجديد والانبعاث ـ تربط غالبا بين الدخول فى خلق جديد ، وبين طقوس التطهر من الخطايا (الضحيه مثلا) والتى تتمثل فى ضحية بشرية حقيقية أو زائفة ٠ وعلاوة على ذلك فان هذه المجتمعات كثيرا ما تضع هذا التحول الى عصر جديد تحت رعاية ملك جديد يمثل الآلهة الخلاقة ٠ وهكذا فان ترابط هاتين السمتين أو الخصيصتين ، يوضح حقيقة أنه فى غمرة الأمل فى عودة العصر الذهبى ، سوف يترقب الجميع كل ما يدل على عودة الشخصية البطولية أو الملكية أو المسيح ، الذى يخلص البشرية بأن يأخذ على عاتقه خطاياها جميعا ٠

وهكذا فاننا فى الحضـارات الزراعية والحضرية نكون أبعد وأبعد عن الفكر الاسطورى الاصلى ، وذلك بالنسبة للموقع الزمانى والمكانى للفردوس ، والوسائل

التى تستخدم لتحقيق هذا الفردوس • فالعمل البشرى البطولى أو العمل من أجل الخلاص ، يمكن ان يقربنا من الفردوس على عكس ما افترض الفكر الاسطورى البدائى •

ومع المسيحية ـ اليهودية ، أصبح الفرق أكبر ، فالزمن يصبح خطوطا ولا يمكن الرجوع فيه ويصبح الزمن التاريخى ذا قيمة ايجابية ، ويتحول الى تاريخ مقدس ، ويصبح أيضا توقع العصر الذهبى هو توقع عودة المسيح والأمل فى الحساب ، الذى سوف يفصل بشكل قاطع وحاسم بين الاشرار والاخيار وبين العادلين والظالمين وبين المختارين والملعونين • وبعد البعث النهائى للجسد ، يمثل الحساب العودة الى الفردوس ، ولكن لا يكون بعد فى بداية الزمن ، بل فى نهاية الزمن ، وخارج الزمن •

٣ ـ اليوتوبيا

وهكذا ، وبشكل تدريجى ، اتحدت من جديد فى الفكر الشرقى كل العناصر الأساسية التى سوف يعلمنها أصحاب اليوتوبيا (أى يجعلونها علمانية وينزعون عنها الصفة الكهنونية) ، وأعنى بها تصور الفردوس فى مستقبل قريب ، والمفهوم الايجابى للزمن الذى لا عودة فيه ، والتدخل النشط للانسان فى اقامة العصر الذهبى •

ولم يؤد الزمن ـ فى الفكر اليهودى القديم ـ والى تدهور لا مفر منه ، فهو عبارة عن سلسلة من التدخلات من جانب الاله فى التاريخ ، تدخلات تتوجه بشكل ايجابى نحو الخلاص التدريجى للشعب المختار • اما فى المسيحية فاننا نرى انه اذا تبين مجىء المسيح وموته وبعثه مرة أخرى ما حدث فى المجتمعات الزراعية من بعث وتجديد فانه يجعل منها احداثا تاريخية لا يمكن الغاؤها ••

والحق ان كلا من الفكر اليهودى والفكر المسيحى ليس واضحا بشكل مطلق بالنسبة لامكانية اقامة فردوس جديد على الأرض فى نهاية الزمان ، على عكس نظرة دورة العصور (التى يظهر فيها العصر الذهبى فى هذا العالم بشكل متواتر) • فهناك سماوات جديدة ، وأرض جديدة •

وقد كان القديس أوغسطين أول من جدد أفكار المسيحية « الرسمية » فى هذا الموضوع فبالنسبة له كان الكمال الممكن الوحيد هو مدينة الله ، وقد كان يرى انه من العبث والعلم ان نحاول اقامة هـذه المدينة هنا على الارض • ومن هنا ثارت المناقشات ودار الجدل مع الممثلين العديدين للطوائف التى تؤمن بأن الخلاص يأتى عن طريق المعرفة الروحية ، والذين يعتقدون انه من الممكن ان يكون هناك فردوس فى هذا العالم باللجوء الى المجتمعات الصغيرة • فالفكر المسيحى الرسمى يرى ان الوسيلة الوحيدة للربط بين المجتمع الحقيقى الواقعى وبين الفردوس السماوى العلوى ، هو ان نكسب هذا الفردوس بعد الموت وذلك بأن يعيش باخلاص حياة المسيح وتتبع تعاليم كنيسته • فالمجتمع الجدير بالثقة على هذه الأرض هو مجتمع الروح •

وفى هذا الصراع ضد التيار « الروحى » كان أوغسطين يواجه آثار ما أصاب الفكر المسيحى من تلوث نتيجة للمفاهيم الدينية للعالم اليونانى الرومانى والتى

اختلطت فيها بسهولة ، بعد المذهب التوفيقي الهيلينستي – مجيء البعث وعودة العصر الذهبي • ومع ذلك فان انتصار فكر أوغسطين على « دعاة الروحية » لم يكن حاسما • ففي العصور الوسطى كلها كانت الكنيسة تتعرض لميول واتجاهات تؤمن بالعهد الالفي السعيد وتؤمن بالبعث والحساب وتحلم باقامة عالم من العدالة والسلام والسعادة على الأرض قبل العودة الى سمة للمسيح ونهاية الزمن •

وفي نهاية العصور الوسطى خرج « يواقيم Joachim of flora » لنظرية تقدمية لعصور البشرية • فمن عصر الأب الى عصر الابن والى عصر الروح القدس ، سوف تتحسن حالة البشرية باستمرار • وقد كان يميل ان يمزج بين عصر الروح (الذي كان يعتقد انه جاء بالفعل) وبين العهد الالفي السعيد وبين البعث والحساب • وقد كان لهذه الطريقة في النظر الى تتابع عصور البشرية تأثير كبير اذ مهدت الطريق أمام كل المحاولات التي تستهدف اعادة اقامة المجتمع الفردوسي في هذا العالم •

وخلال العصور الوسطى انقسمت الاتجاهات العديدة التي تؤمن بالعهد الالفي السعيد بالنسبة للوسيلة التي تتحقق بها مملكة العدل • وكان الاتجاه الأولى المبكر سلبيا ، فجميع القراءات في الرموز تعلن نهاية العالم ، هذا بالاضافة الى الممارسات التي توحي بالتكفير والتوبة ، ثم هناك الامل في مجيء الشخصية التي سوف تقيم هذا العهد الالفي السعيد (وهو امبراطور الأيام الأخيرة) وثمة اتجاه آخر أكثر ايجابية وعنفا ، وقد استهدف ادانه الكنيسة وتشبيهها ببابل (أي بالمدينة التي طغى فيها الترف والفساد) ووحش سفر الرؤيا •• كذلك تم اضطهاد اليهود •

وقد وصل هذا الاتجاه الأخير الى ذروته في تعاليم رجال من أمثال توماس مونتسر Thomas-Muntzer ، والامر المسيحي الذي أصدره جان دي Jean de Lyde ولكي يصل الى هذه المملكة المنشودة ، عاني هذا الاتجاه الكثير حتى يفصل (كما جاء في سفر الرؤيا) بين الخير والشر أو بين الأخيار والأشرار (الذين يقترنون بالفقراء والاغنياء) ، ويجب ان يهتدي الاشرار والا فانهم سوف يبادون • ونحن نعرف الى أي مدى تبنى هذه الوسيلة للتوصل الى الدولة التي يتحقق فيها الكمال الاجتماعي ، مفكرو الثورة الفرنسية وساستها (وكذلك كرومويل في انجلترا) •

ومع ثورات الفلاحين بدأ التيار اليوتوبي يتغلب على تيار العهد الالفي السعيد فالزمن خط ايجابي لا يمكن الغاؤه ، والمملكة يمكن ان تتحقق على الأرض عن طريق الانسان وأعماله ، ووسائل هذه الاعمال تلح أكثر وأكثر على العنف السياسي للأغنياء ضد الفقراء كما تلح على نموذج المساواة الاقتصادية •

ومع ذلك كان لا بد أن يحل العقل محل الفكر الديني ، وان تحل الممارسات العلمية محل الممارسات الرمزية والطقوس • ولم يكن مثل هذا التيار الفكري يعود الى عصر النهضة ، فبوادره الاولى توجد في اليونان القديمة •• وبالرغم من ان النظام الذي يقوم على أساسه هذا التيار الفكري وهو يتمثل في تقسيم الوظائف والاعمال وتحديدها ، كان يمكن ان يجعل من « الجمهورية » التي تخيلها افلاطون تبدو أكثر

عقلانية ، فاننا يجب الا ننسى ان أساس هذا التنظيم كله يمثله الفلاسفة ، وان الفلسفة الافلاطونية تضفى على الأفكار أساسا خفيا يتعلق بالقلة فقط ، لا شك أن فيثاغورس هو الذى أوحى به • وهنا لا تصبح المسألة مجرد أساس عقلى للدولة المثالية ذات الكمال الاجتماعى ، ناهيك عن سيادة العلم والأسلوب العلمى •

وخلال عصر النهضة تجدد النموذج المثالى الافلاطونى للكمال الاجتماعى ، مع بعض التعديلات فى التفاصيل • ومع ذلك ، فمن مور More الى كومينيوس Comenius وكامبانيلا **Campanella** وليبنتز **Leibnitz** ، سارت التعديلات فى نفس الاتجاه ، فالكمال الاجتماعى يمكن ان يتحقق اذا اتيح للنشاط العلمى والبحث الفنى مكان أكبر • وقبل عصر التنوير نجح الفلاسفة من أنصار السوفسطائيين ، الذين كانوا يحلمون باعادة اقامة جمهورية مسيحية عالمية وعلاج الانقسام الدينى الكبير الذى أحدثه البروتستانت ، فى وصف نموذج الكمال الاجتماعى على انه يعزى للتطور الكامل للعقل ، والعلم والتكنيك ، تحت رعاية الايمان وفى حمايته •

ولا شك فى انه بظهور « اطلانطيس الجديدة » لمؤلفها « بيكون » حقق العلم والتكنيك سيادتهما فى مشروع اليوتوبيا ، فى مواجهــة عقيدة مجردة متحررة من ربقة الجسد ومن عصر التنوير فصاعدا ، سيكون من الصعب ان نصف المجتمع الكامل بدون ان نعطى للعقل والعلم والتكنيك دورا هاما • وقد نرى دور العقل بوضوح فى مفكرين من أمثال روسو **Ronsseaus** ، وتيرجو **Turgot** وكوندورسيه **Condorcet** وكانت Kant فبهم تستقر الدولة الكاملة الاجتماعية على العقل والمساواة الاقتصادية والعدالة ، ويبدأ التفهم العلمى للجانب الاجتماعى على انه لا يمكن الاستغناء عنه من أجل اقامة نظام اجتماعى مثالى • وبعد قليل سيتعزز هذا الدور الرئيسى للادراك العلمى للنظام الاجتماعى فى مسيرته نحو التحسن عن طريق المفكرين الاجتماعيين ودعاة المذهب الفوضوى بدءا من فوبين Fourier و « اوين » **Owen** الى ماركس **Max** وبرودون **Prondhon** وسان سيمون **Saint Simon** ، مرورا بمفكرين مثل « بابيت » Blenqui وبلانكى **Blanqui** وكابيه **Cabet** و « سوريل » **Sorel** •

بل ان المفكرين الهامشيين من أمثال صاد Sade وفورييه Fourier لم يستطيعوا التهرب من هذا التفوق للعملية العلمية على عملية اليوتوبيا وسواء اهتمت الأولى بالخطايا والثانية بالعواطف ، اذ ترجعان الى هذه الجوانب من الحياة البشرية دورا أكبر أهمية من الدور الذى حدده المفكرون الأخرون لليوتوبيا ، والذين شغلوا بالمساواة الاقتصادية والسياسية ،فانه يبقى انهما يخضعان تعريف الدولة الكاملة اجتماعيا الى مبادىء العملية العلمية وأساسياتها (الملاحظة وتصنيف الظواهر) • وقد أدى اهتمام « صاد » و « فوريين » بالتحمل والتسامح واحترام التفاوتات فى الانسان الى ابتعادها عن الفلسفة التى تدعو للمساواة لدى المفكرين الآخرين فى زمانهما ولكن ذلك لم يبعدهما عن العقلانية و « علمية » العملية اليوتوبية •

وفى القرن التاسع عشر اتفق كل المفكرين الذين بحثوا تعريف الدولة ذات الكمال الاجتماعى على نقاط عديدة اهمها ان هذا الكمال سوف يتحقق فى المستقبل عن طريق العلم الذى يساعد فى السيطرة على الطبيعة واستغلالها ، وترشيد العلاقات الاجتماعية وذلك باقامة هـذا النوع (الشكل) أو ذاك من المسـاواة السـياسية والاقتصادية • أما السعادة والتوافق بين الاجناس والاعمـار فتمثل المكان الثانى بالنسبة لتعريف الدولة الكاملة اجتماعيا ، وبالنسبة الى وسائل تحقيقها واقامتها •

وحول هذه النقطة الأخيرة تركزت الاختلافات • فاذا كان العصر الذهبى أمامنا وليس وراءنا ــ كما قال سان سيمون ــ وان الدين الجديد هو العلم والسحر الجديد هو التكنيك فانه يجب علينا ان نحدد كيف سيتحقق من جديد هنا العصر الذهبى وماذا سيكون عليه دور العلم والتكنيك والسياسة فى هذه العملية •

ويبدو ان ثلاثة اتجاهات رئيسية تواجه بعضها بعضا حول هذه النقطة : وهى اتجاهات ماركس من جهة واتجاهات برودون « واوين » من جهة ثانية واتجاهات سان سيمون من جهة ثالثة ومع ذلك فالماركسية والفوضوية والسان سيمونية ليست تيارات محكمة من الفكر والممارسات ففى فترات كثيرة خضعت لتأثيرات عديدة وهامة •

وجوهر التيار السان سيمونى ينحصر فى تطوير التكنيك وخصوصا تكنيك الاتصالات ومن ثم فان تكافؤ الفرص ، والعدل بالنسبة لكل فرد سـوف يتأكد عن طريق استبدال ادارة الاشياء بحكومة الرجال فى عملية يقـوم بها أساسـا رجال الصناعة • فتكون الاولوية لتطبيق التكنولوجيا فى الصناعة ، ومن اليسير الى أى حد يسود هذا التيار حتى اليوم فما ان تظهر أية أزمة اجتماعية اقتصادية ، تواجهنا الحلول التكنولوجية الجديدة التى لا بد ان تؤكد وتضمن سعادة العالم فى النهاية ولدينا اليوم صناعة بيولوجية وصناعة للفضاء والاتصالات •

أما نظرة الماركسيين ودعاة الفوضـوية فأقل تبسيطا • فهى توجه دعوتهـا الى الطبقة العاملة والى الناس ، لا الى الصفوة الصناعية • ويجب ان يوضـع العلم والتكنيك فى خدمة الطبقة العاملة من خلال عملية ديمقراطية حقيقية ــ وليست رسمية ــ اذا كنا نريد أن نصل الى المجتمع الكامل الذى يضم الجميع •

ولا شك ان ماركس كان هو الوحيد المتماسك منطقيا فى هذه العملية اذ يزعم أنه يثبت علميا ان ملكية وسائل الانتاج من جانب أقلية قد فوضت التطور التكنولوجى العلمى وأخرت وصول المجتمع الكامل الذى يعرفه بأنه مجتمع المنتجين مباشرة •

أما الخلافات بين الماركسيين ودعاة الفوضوية فقد انحصرت فى الوسائل السياسية التى يجب استخدامها لضمان المسيرة الى المجتمع الكامل فالتيار الفوضوى ــ كما حدده فوربيه واوين وكابين وآخرون ، يقـول انه من المهم ان تقـوم مجتمعـات من المنتجين المباشرين ذوى السيادة بدلا من الصراع والنضال ضد النظام الاجتماعى الرأسمالى وعلى العكس من ذلك وحسب المفهوم الماركسى فان الاولوية تعطى لتنظيم

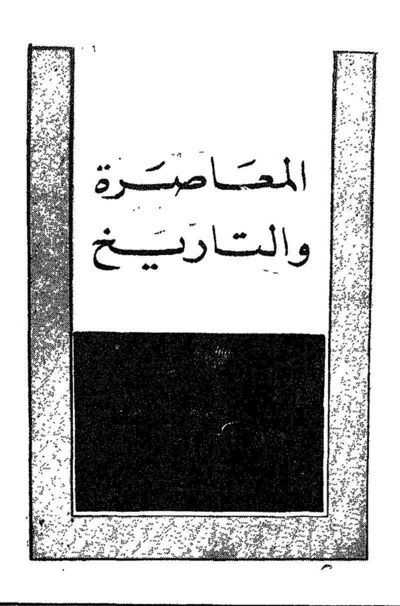
العمال فى اتجاهات وأحزاب يستهدف نضالها السياسى استبدال الدولة البورجوازية والقضاء عليها • والمعروف ان وضع النضال السرى أو العتيق فى هذه العملية هو سبب جميع النزاعات والانقسامات داخل الماركسية ذاتها •

وهناك تداخلات عديدة بين هذه التيارات الثلاثة • فبعض دعاة الفوضوية وبعض الماركسيين يتفقون على استخدام العنف فى الصراع ضد الدولة البورجوازية ، وبعض الماركسيين يستخدمون الاجراءات الديمقراطية للسان سيمونية وهكذا • وما يهمنا هنا ليس ان نحلل هذه التفاصيل ، بل ان نوضح المشكلات المشتركة بالنسبة لرجال الاجتماع دعاة اليوتوبيا وبالنسبة لدعاة اللسان سيمونية ودعاة الفوضوية ودعاة الماركسية فيما يتعلق بالمجتمع الكامل • وتمثل بعض العناصر فى هذه المشكلات المشتركة لفكرة العهد الألفى السعيد (أى نزعة أية كهنوتية عن هـذه الأفكار) ، فالعلم يقوم بدور الدين ، والطبقة العاملة أو رجال الصناعة يقومون بدور للخلاص ، والعنف السياسى يذكران بطقوس العودة الى الفوضى قبل الانبعاث الاجتماعى • اما التفرقة الدينية بين الغنى والفقير فقد حل محلها تقسيم عادل للسلع المادية حسب مفاهيم اقتصادية واجتماعية • وليس من السهل أن نحرر أنفسنا من الفكر الرمزى والرؤية الدينية والطقوس البدائية •

وانطلاقا من هذه الملاحظات ، يجدر بنا ان نقول أن النجاح الايديولوجى الهائل للماركسية ، والذى لا يزال يواجه أية تناقضـات عمليـة ونظرية قد تفسره حقيقة الماركسية توليفة فريدة بين الجوانب الجوهرية للعهد الألفى السـعيد ولليوتوبيـا فبالنسبة للعهد الالفى السعيد فان الماركسية تقول ان المرور الى المجتمع المثالى يجب ان يتم عن طريق القضاء على الاغنياء ، وبالنسبة لليوتوبيا ، فان هذا المجتمع سوف يكون رشيدا ، وعادلا وعلميا • ومع ذلك يبقى الكثير بل الأهم بلا شك وصوان ماركس قد زعم ان التحليل العلمى للتاريخ وتشغيل المجتمع الرأسمالى يتيح استنتاج دور الخلاص من جانب البروليتاريا (القيودة الصلب) ، والضرورة العلميـة لاحتـكار الاغنياء (وهم المالكون الرأسماليون لوسائـل الانتـاج) •• ولا يمكن ان ندفع بالاندماج بين الايمان بالبعث والحساب فى فكر العهد الالفى السعيد وبين عقلانية اليوتوبيا الى أبعد من ذلك • فأمام مبدأ يضع جاذبية السحر فى مواجهـة تحـرير التكنيك ونظرة سفر الرؤيا ليوم القيامة فى صالح الفقير ، لا يمكن ان تفيد أية مناقشات منطقية أو أية مواجهة مع الحقائق • فالحق ان تاريخ البشرية ليس بالضرورة تاريخ صراع الطبقات ، وانه لم تكن هناك طبقات اجتماعية قبل المرحلة الأخيرة من هذا الصراع ، والحق انه لم يحدث أن استطاعت طبقة محكومة أن تحل محل طبقة حاكمة ، وان سادة الاقطاع لم يكونوا عبيدا من قبل ، وان أولوية الاقتصاديات فخ وشرك اذ أن اللغة تعتبر ضرورية للحياة الاجتماعية للبشرية مثل الانتاج تماما • كذلك فان التغييرات الثورية التى تمت باسم الماركسية لم تسفر عن شىء أكثر من حكومات فردية جديدة ، وان الفردوس ليس فى الاتحاد السوفيتى بأكثر منه فى كوبا وفى الصين أكثر منه فى فيتنام أو البانيا • ومن ثم فان القوة المقنعة للماركسـية

بالنسبة للجماهير لم تكن لتوجد بسبب منطق الماركسية أو تواؤمها مع الحقائق التاريخية ، ولكن بسبب تواؤمها مع آمال البشرية ومع سحر السعادة الفردوسية وعقاب الأشرار على أيدى الأخيار ٠

وانه لتثار بعض الأسئلة الجوهرية بعد هذا العرض المختصر للتطور التاريخى المنطقى الذى دفع الرؤية البشرية من اسطورة الفردوس الى منطق اليوتوبيا مرورا بنظرية دورة العصور والاشكال المتعددة لأفكار الخلاص وأفكار العهد الألفى السعيد وانتهاء بتوليفة علمانية من العناصر الرئيسية للنماذج الأساسية الثلاثة لتصور المجتمع المثالى (وهى الفردوس والعصر الذهبى ثم العهد الألفى السعيد ثم اليوتوبيا) ٠ فبما ان جميع المحاولات التى تمت من أجل التوصل الى مجتمع مثالى صامد فى هذا العالم قد احبطت حتى الآن ـ وهذا يصدق على دعاة العهد الألفى السعيد وعلى أصحاب اليوتوبيا وعلى الاشتراكية وعلى الليبريالية ، أفلا يجدر بنا أن نتساءل عن الاهداف والوسائل التى افترضتها هذه التصورات والممارسات التى أوحت بها ؟ ثم أفلا نشك فى الاعتقاد بأن العلم والتكنولوجيا هما أفضل الوسائل لتحسين أحوال البشرية ؟ وأيضا أفلا نحاول اعادة النظر فى امكانية التوصل الى ان نقيم بشكل دائم المجتمع الكامل فى هذا العالم حتى لو تصورنا هذا المجتمع اتجاها مقاربا ومثاليا للتاريخ ؟ وأخيرا أفلا يجدر بنا أن نتأمل مليا فى حقيقة ان كل العقائد الكونية الكبيرة من الهندوسية الى الطاوية ومن البوذية الى المسيحية قد أكدت كل بطريقتها على ان « المملكة » ليست مملكة هذا العالم وان الفردوس خارج الزمن ـ أو بالأحرى فى كل لحظة من الزمن ، وفى الماضى كما هو فى الحاضر أو المستقبل ، وفى كل حركة تتم عن طريق التحول المستمر لكل لحظة فى الأخرى ؟



على حافة المعاصرة :

الاحســـاس بالابتعـاد :

أمازال للمعاصرة مستقبل ؟ ان أنباء العالم المعاصر توحى بغير ذلك٠ فمما لا ريب فيه أن الاتجاه الى المعاصرة منذ بدأ مسيرته في القرن الرابع لم يصل بعد الى منتهاه ، فلم يوفق انسان العصر بعد الى سيادة الطبيعة أو تملك زمامها ، وان حلق فوق سطح الارض وعبر أجواز الفضاء ، وغدا هذا الرجل الاسطورى الذى ينزل على سطح القمر رجلا أمريكيا ، وبقى انسان العصر هذا بمنأى عن (اوتوبياه) المنشودة ، عاجزا عن التوفيق بين حاجته الى العمل الذى يقيم أوده ، وتيســـير أوقات الدعة والفــراغ ، مشدودا تحت ضغط الحاجة الى الكد والعناء ابقاء على حياته ، وان كان قد اخترع هذا الذكاء الصناعى وعثر بذلك على بديل للانسان يحمل عنه مالا يحصى من الواجبات الشاقة ، ولم يعد العمل لديه غير لعبة من ألعاب الكمبيوتر ٠

بقلم : تيلو شابير

ولد عام ١٩٤٢ وقام بدراسات فى التكنولوجيا والفلسفة والعلوم السياسية والتاريخ فى ميونيخ وحصل على الدكتوراه • وقد قام بتدريس العلوم السياسية فى ميونخ وستانفوزد وهارفادر وباريس • يقوم فى الوقت الحاضر بعمل دراسات عن الفكر السياسى الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والوعى الثورى •• الخ •

ترجمة : الدكتور حسين فوزى النجار

الكاتب المصرى المعروف

ولم يتسن بعد لانسان العصر هذا أن يكون سيد وجوده ، وبقى أسير الضنى والعلل والكروب ، والموت فى النهاية • وأن ألم باسرار حيويته الكميائية وتحكم فى عوامل الوراثة ، وعرف ما يحكم نسمة الحياة من قوانين •

وقد بدأت دنيا المعاصرة هذه منذ ثلثمائة وخمسين عاما خلت ، فكانت تلك الصور الرائعة للتقدم ، وما دامت لم تكتمل ، ومادام السعى وراء المزيد من التقدم العصرى قائما فان الخطى نحوه لا تتوقف • الا أن كثرة من الناس فى هذا العالم المعاصر ترى ما يشير الى أن طريق المعاصرة قد « أغلق » فتراهم يقفون جانبا ، يتطلعون الى ما حولهم ، ويزنون الاتجاهات ، وينشدون المسالك والممرات والطرق التى تنأى بهم عن المعاصرة ، وتقودهم أعمالهم وأهواؤهم الى القضاء على كل ما حققته المعاصرة : ففى عالم السياسة ، مثلا ، أفرز التطور المعاصر دولا قوية ؛ وكانت العاقبة أن ما كان يجرى من ترقيع الحكومات قبل العصور الحديثة للحد من صولة القوة السياسية التى تحدوها الفوضى قد خضع لصور متعاقبة من « الاصلاحات » تنشد من النظام والادارة ما يتفق

والمطالب الملحة الحديثة ، أما اليوم فان سلطة الدولة المركزية — أو الحكومة الاتحادية — مازالت صاحبة النفوذ الأقوى على المصالح العامة للناس ، وان كانت التطلعات العامة تتركز على الاهتمام بالوحدات الاقليمية والمحلية فى سياستها وحياتها العامة ، كما أن هذه الحكومات المركزية تستجيب راغمة للرأى العام ، والحاح المصالح المحلية والاقليمية القوى ، ولأصوات الناخبين ، مما يتوافق مع التطلعات الحديثة ، والرغبة فى اعادة توزيع السلطة بين المركز والأطراف .

وهناك فى الجهات الاخرى من يدركون هذا التوافق الجارى مع الاتجاه العقلى الحديث . ويبدو أن القدرة على الحركة السامة ، وأسلوب الحياة المقننة ومن مآثر المجتمع الحديث قد فقد الكثير من جاذبيتهما ، وغدا تفسير الحياة الاجتماعية قائما على أساس التباين الذى يتيح للانسان أن ينتقى ما يختار من أمكنة وأن يتعرف عليها ويراها أجدى ما تكون لوجوده فى هذا العالم الفسيح . وعلى العكس من الفكرة المعاصرة للمساواة — المساواة العامة فى كافة جوانب الحياة — نرى التباين ، والصفات النوعية، والاختلافات المهنية والدينية والسعة والذاتية والعنصرية تؤكد نفسها وتعود الى دعم كيانها أو تعود من جديد ، ومع هذا الأثر المدمر للتكنولوجيا الحديثة لموطن الانسان الطبيعى ، تتواصل مجاميع كبيرة من البشر فى اتخاذ مواقف جديدة تجاه الطبيعة ، رافضين أن يعتبروا الأرض مستودعا للموارد الرخيصة ، ومنذ حقبة مضت كان علماء البيئة أقرب ما يبدون الى الرومانسية ، أما تأثيرهم اليوم على السياسات القومية — فى ميادين الطاقة النووية ، وحماية البيئة ، واستغلال الأرض والتنمية الحضرية — فظاهرة بينة ، وقد أخذوا يدينون الأداء الآلى للأبنية الحديثة ، لما تجلبه هذه المساكن العالية المرتفعة من أمراض وعلل اجتماعية ، وكانت هذه المساكن قد لقيت التمجيد والاشادة كطراز دولى للبناء سمة على عصر متقدم ، وانها ارتقاء حديث للمدن القديمة ، وقد أخذ مهندسو العمارة ، وخبراء التخطيط الحضرى ، وجموع المواطنين وحتى الحكومات ، ينبذون أصول العمارة الحديثة ، وقاموا جميعا بجهد مشترك بوضع سياسة للبناء وللعمران الحضرى على صورة جديدة بعد أن بدت المساوىء جلية واضحة ، يعود معها انتعاش علاقات الجوار ، وتعود الميادين فى المدن الى مثل ما كانت عليه ، وتهيئة المساكن القديمة لمطالب السكن الجديدة ؛ وحماية معالم المدينة ، وان يقوم الاتساق بين الابنية فى الحضر على المستوى الانسانى .

والأصل فى فكرة المعاصرة أنها تحمل فى ثناياها الأمل فى تحرير الانسان وخلاصة من كل وقر للطبيعة أو أى قوة غلبة ، فاذا ادعى لوجوده الذاتى نوعا من القداسة ، وأن ما تدور عليه حياته لابد وأن يخضع لارادته فان هذا الانسان « المعاصر » لابد وان ينفرد بالسيطرة على مصيره وأن يكون سيد دنياه ، وان كانت علة الحضارة الحديثة أنها تثير لدى الأفراد كما تثير لدى الجماعات احساسا بالكرب ينذر بكارثة ، وكأن قراء هذه الرسالة الحديثة من ذوى الالهام ، فبدلا من أن يظفر الانسان بالقداسة ، أخذ يعانى من الضياع الانسانى ؛ وبدلا من ان يظفر لنفسه بطبيعة أخرى خالية من الدنس أصبح خطرا يهدد استمرار الحياة على الارض ، وانهم

ليدركون أن تقدم الحضارة الحديثة يمضى فى مسيرته ، ولكنهم يعرفون انها تمضى فى اتجاه عكسى يسوق تلك الحضارة قريبا من حافة المعاصرة ، وهناك على هذه الحافة يتغير تصورهم للمعاصرة فتبدو وكأنها هوة سحيقة ليس لها من قرار ٠

وانتشر الاحساس بالابتعاد فى دنيا الانسان المعاصر ، وهو ما أدركه كثير من الناس ، الا أنهم لم يكونوا قد تهيأوا جميعا لهذا التحدى التاريخى ٠٠ « فما من انسان الا ويعرف ان الأشياء لا يمكن أن تمضى على نفس الطريق ، ولكن هؤلاء الذين يحملون المسئولية لايفكرون فى الحلول بأكثر مما درجوا عليه فى الماضى ، وان كان هناك نوع من الخواطر الاخاذة المتشابهة بين هولاء الذين شـــدوا أنفسهم الى هذا الاحساس بالابتعاد ، وهو ما شخصته الدراسات الاجتماعية للمجتمع الحديث بأنه « مأساة المعاصرة » و « تناقضات المعاصرة » و « أفول المعاصرة » أو اســـتعارت له مصطلح « العقل الشريد » وصفا لتجربة الانسان الحديثة ٠ ومن البحوث التحليلية الشاملة للادب الحديث وأصولها الفلسفية يضع « اوكتافيوباز Octaviopaz هذه الخاتمة :

« ان فكرة الفن ليست هى التى أصبحت مجالا للشك فى النصف الثانى من هذا القرن ولكنها فكرة المعاصرة ٠٠ ولا أقول أننا نشهد نهاية الفن ، ولكننا نشهد نهاية فكرة الفن المعاصر ٠٠ وقد برهنت صورة التاريخ كعملية للتقدم تمضى قدما فى خط واحد مستقيم على أنها متقلبة غير سوية ، وقد أخذت المعاصرة تفقد ايمانها بنفسها» ٠

وفى ميدان العمارة كان قلم الفشل الذى أصدره نقاد العمارة الحديثة قد فقد الانتماء الى الاثارة والسخط ، عندما جد هذا التقدم الحثيث للخلاص من المعاصرة ، فما أن تمرس رجال المعمار بما تم فى أعقاب الحديث حتى هموا سريعا بالعـودة الى اكتشاف وتطبيق أساليب العمارة الرشيدة التى هجروها مع المعاصرة ، وكان ذلك من حسن الطالع لبعث ثقافى بعيدا عن المعاصرة ٠

التجربة الحديثة :

خواطر عن التوافق مع الحديث :

وعندما يتزايد الابتعاد عن المعاصرة ، فان دراسة الحضارة الحديثة تقوم على مقابلة الأشياء بعضها ببعض بطرق مختلفـة ، وما لبث الاهتمام أن اتجه الى البحث التحليلى الخالص للمعاصرة ، ولكن بطريقة يصل بها البحث الى مستقبل يتوافق مع الحديث ، وبدا التحول فى هذا الاتجاه يسير الى الحد الذى يتسنى فيه لنقاد الحضارة الحديثة تبين ما تسفر عنه المعاصرة من ظواهر عقلية وثقافية واجتماعية واقتصادية من صور التوافق الحديث ومنذ أدركوا أن فن النقد التحليلى والانكار صـــورة جوهرية حديثة ، أصبحوا قادرين على تمزيق العرف الذى تجرى عليه المعاصرة بالتزام الاجراء النقدى المدمر ــ حيث تبدو المعاصرة فى صورة من التوافق الحديث : فماذا يترك ، أو يخطئه القصد أو ما يمكن أن يقال بعد هذا الانكار ؟

لقد أصبحت التجربة الحديثة تلقائيا موضوعا لتأملات معقدة متميزة للتوافق الحديث ، ومن حيث المنطق فان كلا من هذه التأملات أبرز سلسلة من الافكار بدأت مع دراسة صورة معينة من صور التجربة الحديثة ، استمرت مع استعادة النظر الى الغاية السديدة من متابعة المعاصرة ، ومن ثم تحولت الى « الكشف من جديد » عن صور وشروح الوجود الانسانى التى يقف دونها اتجاه المعاصرة أصلا ·

وقد نجد أن بناء المؤسسات فى الدول الحديثة ، مثلا ، يتسم فى كثير من نواحيه بالاغراق فى تنظيم هذه المؤسسات مما يؤدى فى الغالب الى اضعاف السلطة وهو ما يبدو متناقضا فان ما تقوم عليه هذه المؤسسات أصلا أن تكون أداة أكثر «قوة» وأكثر « حيوية » لتكن أكثر حداثة ، وللوصول الى حل ، قام العلماء ورجال السياسة بالكشف مرة أخرى عن أهمية « السلطة الوسيطة Pouvoirs Intermèdiaiese » التى فقدت دورها ، ان لم تكن قد محيت تماما فى مرحلة « المعاصرة » فالظواهر المرضية القائمة التى تطبع المجتمعات الحديثة هى الاحساس بالوحشة ، وعذاب الاختيار ، وعبادة الذات (النرجسية) ، والسلوك الشاذ ؛ ومعدل حوادث الانتحار المرتفع ، وهى ظواهر تشق وتتفاقم عندما يتوق العدد المتزايد من الناس الى تحقيق مضمون المعاصرة ، وما من انسان فى تطوره الا وينشد أن يكون كائنا « أصيلا » و « فرديا » و « مستقلا بذاته » ويتزايد الالحاح ، سبيلا للبرء ، باستعادة الروابط والعلاقات الاجتماعية التى كانت قبل قيام المجتمعات الحديثة ، وعصفت بها الضغوط الاجتماعية للمعاصرة ·

والسؤال الذى يلح على الانسان فى محيط الثقافة الحديثة : « اذا ما جئت ، فماذا أكون ، والى أى سبيل اتجه ؟ وهو سؤال لايجد اجابة · وليس من السداد ، فى النظرة الحديثة ، أن أكون هنا أو هناك ؛ طالما أننى قادر على أن أكون فى أى مكان أو لا أكون فى مكان · وما من مكان فى هذا العالم الفسيح الحديث ، يستطيع رجل العصر أن يدعى أن هذا مكانه ، أو انه مكان الانسان فى نظام دائم للمخلوقات والأشياء، فالانسان المعاصر انسان « شريد » فى الواقع ومع تأمل الماضى نرى علة ذلك واضحة ، فقد نفى نفسه مختارا عندما أنطلق لا ليقهر الطبيعة فحسب ، ولكن ليحولها الى ما يهدى فى صورة مطلقة من التسلط البشرى ، وغدا غريبا فى عالم مريب ، مما حمل نقاد المعاصرة فى الوقت الحاضر أمام المأزق الحرج الذى يواجه الانسان المعاصر الى اعادة النظر فى شتى المعانى التى تقوم عليها أبعاد الواقع الذى يمارسه الانسان والاهتمام البالغ بها وقاموا بوضع هذا النضد من الاحساس بالتوافق الحديث مع الحياة فى عالمها الفسيح ، ومع التواصل الذى تبدو عليه المخلوقات والأشياء فى كيان متصل باق ومستمر · وقد قيل مرة أن هذا العالم الفسيح قد نزعته المعاصرة من آفاق السحر ، وان كانت العيوب التى شابت التجربة الحديثة تشير الى انتعاش الاتجاهات العالمية للفكر ·

وقد تناول السعى وراء التوافق الحديث فى الحضارة كافة هذه الكشوف

والاعتبارات التى عادت من جديد والتى عرض لها هذا البحث بأمثلة قليلة ، وهو سعى يسير على الادراك ، فليست الغاية من هذا البحث ولن تكون بقصد النكوص ، أو بعث ما سبق هذه الحياة الحديثة من حياة الماضى ، والغاية هى التوازن ، أو اعادة التوازن لمقومات الحضارة التى ابتدعتها المعاصرة ، واحياء المعرفة والرشد وطبيعة الحياة التى « ضاعت » ـ أو انطمست ونسيت ـ فى الجرى وراء المعاصرة ، ولهذا فان الغاية من السعى ليس احياء لحضارة مضت ، ولا وضع أساس شامل لحضارة جديدة ، وعندما ندرك هدف التوافق مع المعاصرة ؛ لا يبقى الا أن ندرك حيال هذه الصعوبة فى ادراك الصور الشخصية والاجتماعية والاحوال التى تتفق تماما مع هذا الادراك أو « المعرفة » كيف تصبح هذه الصور واقعا ملموسا ، ولن يتسنى لنا ذلك ما لم يتوفر لنا هذا الادراك الصحيح • وعلينا أن نعى أن السعى وراء التوافق مع المعاصرة ما هو الا احياء للعقل ، وغوص فى أبعاد المعرفة التى تنبثق من التجربة الجديدة •

صورة لتاريخ عالمى •

أو تعويق للمعاصرة •

والسؤال الأساسى : « أما زال للمعاصرة مستقبل ؟ » ليس له من معنى الا من خلال التوافق مع الحديث ، فالمعاصرة كما تبدو من خلال النظرة الحديثة هى المستقبل فالمستقبل كل المستقبل حديث ، وما من حقبة من حقب التاريخ تخلف حقبة «الحديث» فى واقعها لا تقضى على المعاصرة ، ولكنها تمثل آخر و « أجد » صور التقدم فى مسيرة المعاصرة ، فهى حقبة أخرى من حقب « التاريخ الحديث » فى هذا الانفصام الدائم بين « القديم » و « الجديد » وبين « الغابر » و « الحديث » والوعى الحديث لايسمح بالفرار من المعاصرة ، اذ أن امكانيات الحديث ، وحديث أكثر تقدما ؛ وحديث آخر يعلوه ويتقدم عليه عملية سرمدية لاتزول •

ومنذ القرن الثامن عشر وفحوى المعاصرة التاريخية لاتدور دوما الا حول الرسوم التاريخية للعالم ، وتقوم هذه الرسوم على خمسة فروض :

١ ـ ليس هناك غير تاريخ واحد ، وسياق واحد للأحداث •

٢ ـ وهو تاريخ عالم واحد ـ كون واحد من المخلوقات والأشياء •

٣ ـ وموضوع هذا التاريخ هو البشرية جمعاء يصنعه الماضى والحاضر والمستقبل بكل ما فيه من أنواع البشر •

٤ ـ وهو تاريخ يسرى من خلال بعد زمنى واحد ، يمضى الى غايته من التقدم •

٥ ـ ويبدو مرماه فى عرض صورة واحدة للحضارة ، حضارة المعاصرة •

ولهذا فان تعريف المعاصرة هو أنها تاريخ هذا الكون ؛ وعن طريق هذا التاريخ الكونى يصبح من اليسير تصور المجرى الداخلى لتاريخ الحضارة الحديثة ؛ والتصور

التاريخي للحضـــارة الحديثـة ـ كمـا يرى « شيلنغ Cchelling » ـ وهو ما استشهد به : وهو أن التاريخ الاول قد بدأ عندما « حرر الانسان نفسه من قيود الطبيعة » والغاية من هذا التحرر الكوني للانسان هي التي وصفها أولئك الكتاب الذين نجحوا في التعريف بأسس « العالم الحديث » في القـرن السـابع عشر ؛ فقد وضـوا هذا «الرسم العظيم» : ٠٠ وكان هذا السبق الفطن العميق٠٠ لاصلاح وتنمية المعرفة عن طريق الملاحظة والتجربة ٠٠ وان أفكارنا قد غدت ولها قواعدها التي قامت عليها الفلسفة الراسخة : لتكون حلقة ثابتة قوية تتوافق مع ظاهرة الأشياء : فحيث يتيسر معرفة « الطبيعة » يسهل السيطرة عليها وتذليلها لخدمة الحياة الانسانية ٠ والبرهان الأصيل لمعرفة هذا « الرسم العظيم » هو ما جاء به « فرانسس بيـــكون ـ Francis Bacon » هذا الرائد العظيم بين الآباء من الباحثين المحدثين ، في كتابه « الاورجانوم الجديد ـ Novum Organum » (١٦٢٠) وجاء فيه بما يخالف مفهوم الكنيسة عن « الحكم الألهي ـ Regnum Dei » حين وصف رسم العالم الحديث بأنه صورة لانتصار الانسان وسيطرته على الطبيعة وانه « حكم الانسان Regnumhominis » وقال ، كما جاء في نظريتـــه عن التقابل أن كمال الوجود الانساني كما بدا في صورة الايمان والأمل المسيحي ، قد أصبح في الوقت الحاضر سعيا وراء الواقع الأكيد كحصيلة أخيرة لرسم تاريخ الحضارة الحديثة ٠

ومنذ صدر «الاورجانوم الجديد» وسن منهج البحث التاريخي، فان سنة صدوره ـ ١٩٢٠ ـ يمكن أن تعتبر بداية هذا التاريخ ـ سنة الصفر للعصر الحديث ـ ويعد هذا العام ١٩٨٢ هو العام الثاني والستين بعد الثلثمائة للتاريخ الأول ـ «History I» ولا تبدو فكرة المقارنة بين المنهج المرسوم « للتاريخ الاول » والتاريخ الحقيقي للاعوام ٣٦٢ الماضية غير مناسبة اذ أن المقارنة تكشف عن هوة واسعة بين التاريخ الحقيقي و « التاريخ الاول » فقد اتبع التاريخ الحقيقي منهجا غير المنهج المرسوم للآخر ، ويبدو تاريخ المعاصرة مقسما الى جزئين ، فالتاريخ الأول ، هذا التاريخ المرسوم للحضارة الحدية و « التاريخ الثـاني ـ «History II» ، هو التاريـــخ الحقيقي للحضارة الحديثة ٠

والفرق بين « التاريخ الأول » و « التاريخ الثاني » يمكن أن يتضح من خـلال الملاحظة التجريبيـة ، وعلى العكس من الفـــرض الأول لرســـوم التاريـخ الحديث (انظر ما قبل) لا يصنع التاريخ الحقيقي للعصر الحديث تاريخـــا كونيا ولا يضع سياقا واحدا للأحداث ؛ والواقع ؛ أن دنيانا دنيا معاصرة فلا نجد مكانا على ســـطح الأرض لم تمسسه لمسة الحضارة الحديثة ؛ ولكن المعاصرة هذه لم تجد لهـــا مكانا يتساوى مع الآخر في كافة البلدان والمناطق ، فمن البلاد ما هو أكثر معاصرة ، ومنها ما هو أقل كثيرا ، ومن البلاد ما تمضي فيها المعاصرة قوية حية ، ومنها ما تجمد فيها المعاصرة وتقف مكانها ٠ والعادة الجارية في الاشارة الى البلاد الأقل معاصرة انها بلاد « نامية » وهو ما يعكس اتجاها خاطئا بوضع كافة البلدان على مستوى وهمي لمحور زمن المعاصرة ، بالرغم من التباين فيما بينها في صلة تاريخها بالتجربة الحديثة ٠

وهناك من يرى حتى الآن أن قلة من البلدان لم تنل نصيبا من الحضارة الحديثة وقد تجاورت بالكاد أحلام أباء النهضة الحديثة الأول ، فهل يعد تاريخ هذه البلدان شبيها «بالتاريخ الأول» وهل حققوا لأنفسهم «حكم الانسان ـ Regnumhominis »؟ نقول : لا • فان أعظم ما حققوه فى متابعة المعاصرة أنهم تناولوا كل شىء الا شيئا واحدا هو « حكم الانسان » وهو ما يؤدى الى كثير من البلبلة فى النهاية : فهذا هو العام ٣٦٢ للمعاصرة والتقدم الحديث يسفر عن قصور بالغ فى الحضارة الحديثة ، وهو ما يتبت الابتعاد النائى لاتوبيا حكم الانسان وقد كان بغية موعودة منذ زمن بعيد ، فاذا كان هو زمن المعاصرة دون شك ، فانه زمن المعاصرة المتخلفة •

والنتيجة أن الوعى الحديث قد أصبح احســـاسا بالضيق والأسر ؛ فانه ؛ من ناحية ، لايسمح بالفكاك من المعاصرة منذ وضع الاساس لحرية لا تريم فى رفضها لأى شىء والثورة ضد أى شىء ، الا أن كافة ألوان الرفض والثورات ، بما فيها الانتقاض على المعاصرة هى جميعا أفتال « حديثة » ؛ ومن ناحية أخرى ، فان تبين ما تلقاه المعاصرة من عوائق ، فان الوعى يحول كل تجربة حديثة نحو التقدم ، الى تجربة من الحرمان ـ وكل سعى لمتابعة المعاصرة يفوق المستوى السائد للمعاصرة يؤدى الى خلق احياء ادراك جديد بالابتعاد « اليوتوبى » عما يمكن أن يقوم فيه حكم الانسان ، ولا تستطيع خطوة واحدة الى الامام أن تعوض هذه المســافة التى تترامى فى الابتعـاد ومازالت نائية ، ويبدو هذا التقدم الدائم الملح نحو المعاصرة تقدما ملحا دائما نحو الحرمان ، ويبقى الوعى الحديث ، وهو يعكس صورة هذا العالم الحديث الذى لن يكون حديثا •

قصــــة الانســان :

ومازالت متابعة المعاصرة عاملا جوهريا فى كيان هذا العالم المعاصر ، وان لم تؤد الى عالم حديث بصورة مكتملة تامة ، فالحضارة الحديثة غطــاء العالم المعاصر يستر الكثير من عقد ما قبل الحديث من ثقافات أدنى ، ومن ألوان ثانوية مختلفة لتاريخ التحديث ومن أنماط قديمة للحياة ، ومن تراث عصور ما قبــل التاريخ ، والتاريخ القديم ، والتاريخ الوسيط الحضارية ، وما كان من نظم سياسية واجتماعية عديدة سبقت العصر الحديث ، وليس مما تتناوله فكرة التاريخ الحديث أن يلم بحقيقة تلك العقد التى لا تتآلف مع تطور التاريخ الانســانى فى خطـه الممتد المستقيم • وكان للمحاولات فى بسط تلك الحقيقة على محور واحد من محاور الارتقاء والتقدم ، وهو ما يتفق فحسب مع النظرة الحديثة للتاريخ ، أثرها فى أن ما بسط قد « اختفى » أو أنه اتخذ مجراه التاريخى وفقا للتأريخ الحديث ، وقد أدت الخواطر التى ثارت حول تاريخ المعاصرة الى نتائج متناقضة حين انتهت الى عواقبها متكاملة ، ففى البداية كان الالمام بفحوى تاريخ المعاصرة يساير الصورة التى يقوم عليها التاريـخ الكوفى ، وأصبح من المعروف أن الدلالة الخاصة بالتاريخ الكوفى تمثـل مسيرة التقدم الدائم الملح وفى متابعة تلك المسيرة واختبارها على أساس التجريب نراها تكشف عن فجوة فى تاريخ المعاصرة : فهناك « التاريخ الأول ـ Hisyory II » و « التاريخ الثانى

History I » وفى هذا تبدو مسيرة التاريخ ، التاريخ الحديث وكأنها حركة دائرية لا تنتهى ـ أى أنها : باطل ـ فان متابعة العواقب، تثير سؤالا : ماذا يكون اذن تاريخ الدنيا ، مالم يكن (وهو مالا يكون) فى واقعه حديثا ؟ فان محاولة الاجابة على هذا السؤال تؤدى فى النهاية الى نهايات متناقضة فى هذه السلسلة من الخواطر ، وأى استطلاع لتاريخ المعاصرة يقود الى استطلاع تاريخ العالم : ما قبـــل الحديث ، والثانوى من الحديث ، وما يتوافق مع الحديث من صور الحضارة ٠

والمعاصرة ذاتها حاجز يقف عائقا دون مستقبلها ، ولا يعد هذا الكشف جمودا ، ولكنه اقتحام ، فان ما وراء مسيرة المعاصرة دنيا فسيحة من التاريخ احتلت مكانها من المشهد العام ، وقد تشكل تاريخ هذا العالم من مجاميع تاريخية ، ومن محاور تاريخية متشعبة تفسر التوازى ، والتتابع ؛ والتلازم ، والانحراف ، وما هو عرضى فى مسيرته؛ ولهذا فان استكشاف هذه الدنيا من جديد واعادة النظر فى ميدان الدراسة والخاطر فى اتساعه وخصوبته وحقيقته الكبرى يتباين تباينا شـديدا مع ذلك البعد الواحد للنظرة الكونية الحديثة للتاريخ ، وفى هذا الميدان لا يقوم الاستطلاع التاريخى على محور واحد من محاور التقدم الحديث ، ولكنه يخوض فى شتى المســالك ـ بكافة جوانبها ، وخطاها الى الأمام والى الخلف ، بل أنه ليقفز من محور تاريخى الى محور تاريخى آخر ، أو يتقدم فى وقت واحد على عدة محاور متلازمة ، وسريعا ما أصبح كفيلا بالافصاح عن موضـــوع التاريـخ أو غايته ـ للبشر ، وللعقـل ، والارتقاء ، والاستنارة ؛ والحضارة ـ وتحديد منهجه المناسب ، فليس هناك تاريخ ولكن هناك نسيج للعديد من ألوان التاريخ ـ كالســير ، والمذكرات ، والأســاطير ، والسرد التاريخى ، وتفسير الأحداث التاريخية ، وسياق التفاصيل المناسبة للادوار التاريخية واتساقها ؛ وتوافق التجارب التاريخية ٠

ففى ميدان العمارة ، مثلا ، يتابع مهندسو العمارة فى الوقت الحاضر نوعا من الحوار التربوى مع هؤلاء البنائين المجهولين للعمائر فى بلادهم ممن عاشوا منذ الفين أو ألف ، أو مائة عام فقط ، وقاموا ببناء تلك العمائر من غير مهندسين فى شتى أرجاء الأرض ومثل هذا الحوار بين شركاء غير متكافئين من حيث « الزمان » (الفا عام ٠٠٠) والمكان (المسافات البعيدة ٠٠٠) يسير ماداموا هم أنفسهم ـ دون أى قوام لصلة ما ـ معاصرين لبعضهم البعض ، أو متعايشين معا ـ بحثـا وراء أسس معمارية تخفف من متاعب العمارة الحديثة ٠ وقد اكتشف هذا الجيل الحاضر من مهندسى العمارة ، حكمة العمارة الوطنية ، فعرفوا تلك الطرق القديمة لحماية الجهد ، وتكييف الأبنية وفقـا لتقلبات المناخ واختلاف الليل والنهار ودرجات الحرارة ، ومعرفة الاتساق بين مكان البناء وسعته وراحة الانسان فى حياته ، والمتاعب التى تحيط بالجماعة من جراء الفن المعمارى ٠ ومن خلال هذا الكشف تقلصت أبعاد الزمان والمكان ، وأدى رباط المودة والرشاد السائد الى دعم صلات القربى والجوار ، وبالتالى فان أى تفســير تاريخى للتوافق المعمارى الحديث يجد مقابله فى تاريخ العمارة الوطنية أو العكس ، كما أن تاريخ العمارة الوطنية يمثل ميدانا فسيحا من الصـــلات المتسقة ، ومن اليسير أن

تحتل العمارة التى تقوم على التوافق الحديث مكانا موازيا فى اتساقهـــا مع العمارة الوطنية فى مختلف الأزمنة وفى شتى الاماكن ، ويتسنى بذلك للتفسير التاريخى أن يتحرك فى آفاق الزمان والمكان وفى كافة المسالك والدروب متحررا من كل قيد ، ولن يفقد طريقه مادام يقتفى أثر تلك المحاور فى تجـــربة القربى والجوار التى يتصدى لوصفها ٠

وهناك ملاحظات شبيهة يمكن أن تكون حركة البيئة مثالا لها ، وهى أن فكرة النمو « الطبيعى » والاستزراع ، والمبدأ الاقتصادى لدورة رأس المال ، ترجع الى الممارسة القديمة للحياة التى أودت بها المعاصرة ، ومرة أخرى مع استطلاع أبعاد « علم البيئة » مقتفين محور التجربة البيئية ، نرى أنها تكشف عن ميدان حافل للتاريخ بحكمة البيئة٠

أو ــ كمثل ثالث وأخير ــ أن الصراع الطبقى فى الشمولية والدول المتسلطة ظاهرة أخرى قمينة بالنظر ، حيث يجرى تاريخ هذا الصراع على مثل ما جرى عليه تاريخ الصراع القديم فى سبيل الحرية ــ كما كان ذلك الذى حدث ، مثلا ، خــلال القرنين السابع عشر والثامن عشر فى أوربا تحت الحكم المطلق ، أما المنشقون اليوم فهم هؤلاء المعاصرون من الكتــاب قريبى الشـــبه من « جيرارد وينســـتانلى ــ Gerrard Winstanley » و « مونتسكيو Montesquieu » و « توم بين ــ Tom Paine » ومؤلفى « ساميزدات . Samizdat » ممن شــاقتهم تطلعات آباء الثورة الأمريكية من المفكرين ٠

ولم تكن الحركة الحرة للاستطلاع التاريخى من خلال تطابق التشعب التاريخى حرة من حيث الاحساس بالتعسف فى اختيار المسالك ، وقد كانت هذه المسالك فى اكتشاف التطابق بعيدة عن اطار « التعادل » و « المطابقة » و « الموازى » و « المتسق » فى التجربة الانسانية ، وتفقد حركة الاستطلاع طريقها ، وتغدو بلا معنى اذا ما خرجت على محور التجربة التى تصل ما بين الزمان والمــكان ، ولهذا فان حركة الاســتطلاع التاريخى هى الأخرى حركة نمو نمط من المعنى ، فهى حج الى مسالك التجربة البشرية فى سبيل المعنى الانسانى للتاريخ ، ذلك التاريخ الذى يروى قصة الانسان ٠

الكون الخفى :

أو طريق الأنبياء :

وفى دنيا التاريخ الفسيحة وقد غدا التوافق مع المعاصرة ، موضع النظر ، يتيسر للانسان أن يستعيد ألفته ، فهى دنيا قامت على بناء من التوافق اجتازت فيها الجماعة البشرية حاجز الزمان والمكان ، وتذوب أثقال الرجل الحديث التى تقوم على تصوره بالتفوق على كل الاجيال السابقة ، طالما أن كافة الناس الآخرين ــ فى الماضى والحاضر ــ قد أصبحوا معاصرين ومتعايشين فى عالم مشترك من التعادل ، والتطابق ، والتوازى ، والاتساق فى التجربة ــ وان كانت هذه الحياة الكونية قد وارتها الحضارة الحديثة ــ الا أنها « هناك » ٠

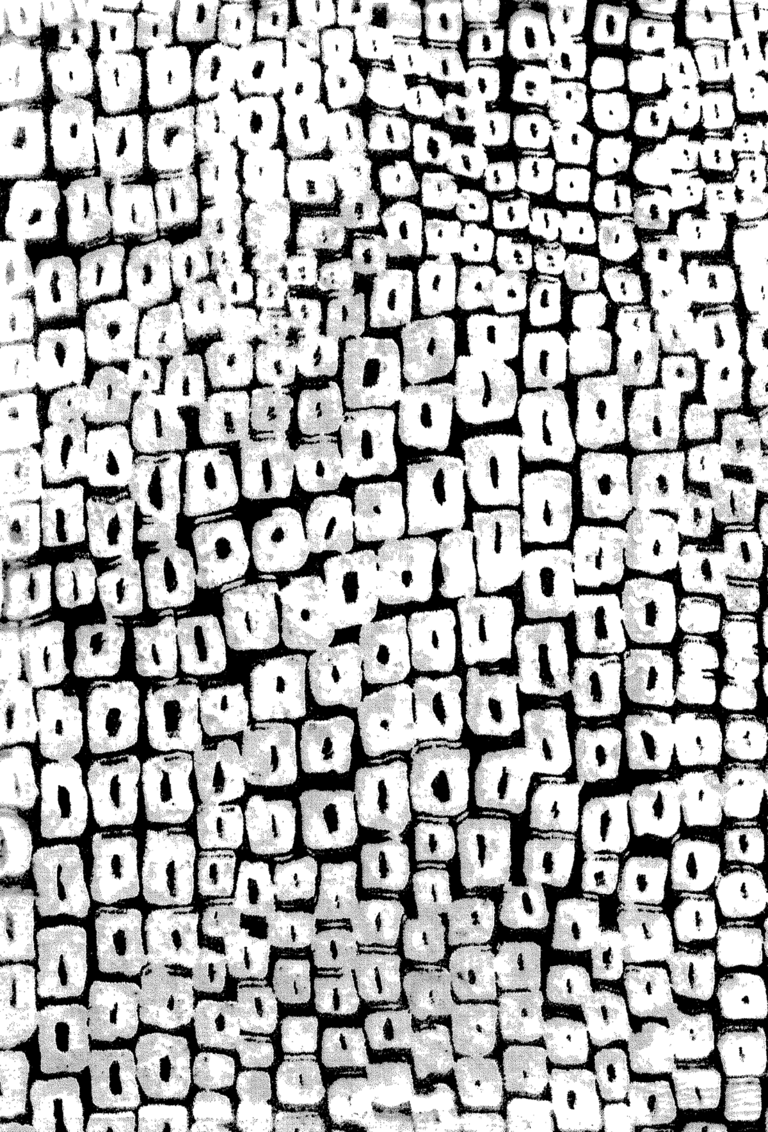
ويؤدى الاحساس بالابتعاد الذى يتفشى فى عالم العصر ، وحيوية العلوم الكونية، وثقافة الماضى التى ابتعثتها التجربة الحديثة الى استعادة الكشف عن الكون الخفى ٠ فهل يعد ذلك فحوى البحث الجارى عن مغاليق التـوافق الحـديث فى المسـتقبل ؟ ان أية محاولة للاجابة على هذا السؤال تؤدى الى استمرار تقاليد المسالك الحديثة ، الا أن مسالك التجربة الانسانية التى لا يتسنى للابتعاد عن المعاصرة أن يتجنب اتجاهه اليها ، لايمكن أن تتحقق بالتدابير ولا بالتصميمات ، ولا بالخطط ، والاجـــابة هى الختام : وهو ان الابتعاد عن المعاصرة هو مسلك من مسالك ا. نبياء ٠

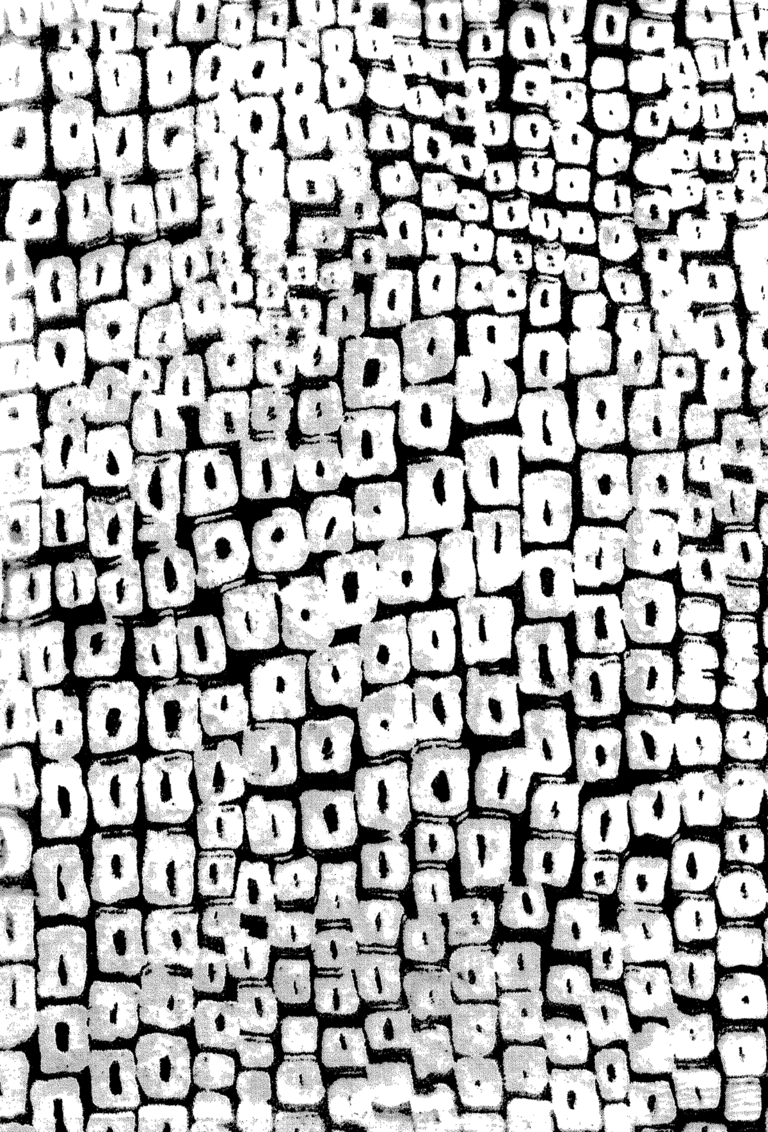
ثبت

المقال وكاتبه		العدد وتاريخه
تنظيم الزمن النفسى تنظيما توافقيا بقلم : ألبرت ماير	— Creative Time-Organization versus. Subsonic Noises. by : Albert Mayer	العدد ١٢٢ ١٩٨٣
الفلامنكو : تقليد متطور بقلم : باربارة طومسون	— Flamenco : A developing Tradition by : Barbara Thompson	العدد ١٢٢ ١٩٨٣
المؤسسات العلاجية فى ثلاثة مجتمعات فى العصور الوسطى بقلم : وليام ر . جونز	— The Clinic in Three Medieval Societies. by : William R. Jones	العدد ١٢٢ ١٩٨٣
الفردوس ، العصر الذهبى ، العهد السعيد ، يوتوبيا (المدينة الفاضلة) : اطلالة على تباين أشكال المجتمع المثالى بقلم : لوك راسين	— Paradise the Golden Age, the Millennium and Utopia : A note on the Differentiation of Forms of the Ideal Society by : Luc Racine	العدد ١٢٢ ١٩٨٣
المعاصرة والتاريخ بقلم : تيلو شابير	— Modernity and History by : Tilo Schabert	العدد ١٢٢ ١٩٨٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٤/٣٨٥






Bibliotheca Alexandrina
0536993